L'EDUCATION MUSICALE



Nos 369-370
Juin-Juillet 1990
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1989	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	260 F	310 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	285 F	350 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1989)	70 F PORT INCLUS	85 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'Annuaire du Musicien)	450 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1990
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

45e Année JUIN/JUILLET 1990 n° 369/70

SOMMAIRE

MUTATIONS EDUCATION MUSICALE

16 mai 1990.

L'amélioration sensible constatée en 89 au mouvement national s'est confirmée cette année, notamment dans certaines académies : 9 créations à Aix, 13 à Lille, 14 à Grenoble, 9 à Nantes, 6 à Lyon...

On "entrait" donc dans l'Isère avec 33 points, dans le Rhône avec 110. Par contre, par manque de poste, pour aller à Strasbourg, il fallait 305 points, ou 224 pour le Finistère !

Par ailleurs, les suppressions de postes sont encore trop nombreuses : 5 à Versailles, 3 à Aix, Amiens, Lyon, Montpellier... soit 31 pour toute la France... Pourtant le déficit en heures d'enseignement était estimé pour l'année 89/90 à 14 % !

Il est à regretter en outre que 3 postes de A3 n'aient pas été pourvus et que les heures optionnelles en lycée soient trop souvent "oubliées".

En conclusion 246 postes ont été vacants, plus 13 postes de A3, ce qui a permis à un bon nombre de collègues d'être satisfaits. Nous espérons que les déçus pourront résoudre leur problème l'année prochaine...

Yvette Curtil
élue S.N.E.S. aux C.A.P.N.

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

LES GRANDES ORGUES DE NOTRE-DAME DE PARIS

Dès son ouverture aux fonctions liturgiques, la cathédrale Notre-Dame de Paris posséda des orgues, mais le premier instrument dont on retrouve la trace dans les archives remonte à 1402. Il fut souvent remanié et il n'en reste plus rien. Pourtant, le buffet Louis XV qui avait remplacé la menuiserie gothique est encore visible. Ce nouvel orgue, réalisé de 1730 à 1735 par François Thierry, possédait 46 jeux répartis sur 5 claviers et pédalier ; il fut inauguré, entre autres, par Daquin et Clérambault. Peu avant la Révolution – qui épargna l'instrument – François-Henri Clicquot remplaca le positif. Après plusieurs modifications, Aristide Cavaille-Coll fut chargé par Viollet-le-Duc de rénover complètement l'orgue ; les travaux durèrent de 1863 à 1868. Le grand instrument, noyau principal de l'orgue actuel, fut doté de 86 jeux et 5 claviers ; il fut inauguré par Saint-Saëns, Guilmant, Widor et Franck. D'autres modifications suivirent, en particulier l'électrification, mais l'orgue actuel, porté à 110 jeux, a besoin d'un nettoyage et d'une complète restructuration.

L'entreprise est d'importance : il s'agit de renouveler les transmissions, restaurer les parties en bois et le matériel sonore, nettoyer le buffet (et il y a près de 7800 tuyaux !), retrouver les sonorités du XIX[e] siècle (ah ? dispose-t-on d'un enregistrement d'époque ?), améliorer les transmissions, informatiser la traction des notes et des jeux, créer de nouvelles fonctions grâce à l'électronique.

Deux ans de travaux sont nécessaires ; ils ont été confiés à trois facteurs français, les maisons Boisseau et Cattiaux, Emeriau, et Giroud. L'informatique sera réalisée par la société Synaptel, conseillée par IBM, avec la mise en place, entre autres, de deux ordinateurs IBM PS/2. La transmission électrique sera remplacée par des capteurs magnétiques insensibles à la poussière, ce qui évitera les actuelles pannes de contact. De plus, l'organiste pourra mémoriser ses jeux et les visualiser sur un écran. Les premiers tests en “grandeur nature” sont prévus pour avril 1991.

Les actuels titulaires de l'instrument – ils sont au nombre de quatre depuis le remplacement de Pierre Cochereau en 1984, selon un service par “quartier” en usage aux XVII[e] et XVIII[e] s. – sans doute le plus bel orgue de France, disposeront donc d'un outil remis à neuf et doté d'un tableau debord digne de celui d'un avion. La sonorité sera-t-elle supersonique ?

Philippe Zwang

« L'HÉRITAGE MUSICAL »

“Promouvoir les œuvres des musiciens de l'Ecole française de la seconde moitié du XIX[e] siècle et du début du XX[e] siècle”, telle se présente la mission de **L'Héritage Musical**, une association dont la création a été annoncée par conférence de presse le 26 avril à Musicora. Anne de Beaupuy, Claude Gay et Jacques d'Indy sont les courageux auteurs de cette initiative.

Cette association, qui regroupe les héritiers naturels et spirituels de César Franck, Vincent d'Indy et de leurs disciples, aura pour tâche d'organiser des concerts, des conférences, et d'encourager des enregistrements qui manquent cruellement dans les catalogues.

Mais **L'Héritage Musical** présente une originalité puissante : non seulement elle défendra tout un pan de l'histoire musicale de notre pays (où brillèrent les noms de d'Indy, Duparc, Roussel, où auraient dû mieux briller ceux de Ropartz, Jean Cras ou de Castéra), mais elle fera ressurgir dans son action toute une vie artistique caractéristique du début de notre siècle, qui rassemblait fréquemment des personnalités telles que Colette, Bourdelle, Maurice Denis, Fantin-Latour et tant d'autres noms.

Un autre choix sera d'encourager ce répertoire musical auprès de jeunes musiciens qui pourront le faire connaître, et par conséquent *se* faire connaître.

Un autre but sera de permettre la publication d'ouvrages musicologiques, de partitions, ou d'études qui traiteront de ces foyers artistiques si riches en personnalités multiples et si féconds en œuvres d'importance.

Ainsi, comme l'a précisé **Jacques d'Indy**, petit-fils du compositeur cévenol, **L'Héritage Musical** souhaite promouvoir une musique méconnue mais belle, selon cet esprit d'amitié dont on ne nous fera pas croire que les Six, les Cinq ou les autres étaient les détenteurs exclusifs, puisqu'il rassembla des compositeurs aussi divers que Déodat de Séverac, Magnard ou Gustave Samazeuilh.

L'association a déjà reçu l'appui de Norbert Dufourcq, Anne Queffelec, et du musicologue belge Michel Stockhem. Nous pouvons lui souhaiter l'aide et le soutien du plus grand nombre de musiciens, afin qu'un très précieux héritage musical soit enfin retrouvé.

Stéphane Giocanti

L'Héritage Musical : 8, square Charles Dickens, 75016 Paris. Tél. 45 20 66 18

entretien avec Jacques Chailley – II

Compositeur, père de la philologie musicale, musicologue de réputation mondiale, Jacques Chailley célèbre, cette année, son jubilé. Il a bien voulu, à cette occasion, accorder un entretien à notre collaborateur Francis Cousté.

L'E.M. *Jacques Chailley, vous êtes en ce moment très fêté à l'occasion de vos 80 ans. Si vous aviez un regret à formuler dans le déroulement de votre carrière, quel serait-il ?*

J.C. Un seul peut-être : celui de m'être laissé classer comme "musicologue" faute d'avoir eu davantage la possibilité de composer. L'un de mes moments les plus pénibles se situe vers 1960 lorsque, pressenti pour écrire la musique du dernier ballet de Jean Cocteau, *Le Fils de l'Air*, j'ai dû finalement me récuser tant j'étais assailli par les problèmes de mon Institut de Musicologie de la Sorbonne.

L'E.M. *Votre retraite ne vous a-t-elle pas permis de composer davantage ?*

J.C. Oui, et je souris quand j'entends traiter de "vieillard prodige" César Franck qui a écrit ses *3 Chorals* à 68 ans ou Verdi qui a écrit *Falstaff* à mon âge actuel. Je travaille actuellement à un oratorio, *Casa Dei*, qui m'a été commandé par la Chaise-Dieu pour son festival 1992. Les paroles seront de mon ami Yves Hucher, avec qui j'étais jadis sur les bancs de la Sorbonne.

L'E.M. *Cette étiquette abusive dont vous vous plaignez ne semble-t-elle pas aujourd'hui progressivement disparaître ?*

J.C. C'est vrai, et je m'en réjouis. Tous les compositeurs qui, comme moi, ont refusé de se plier aux directives sans appel édictées par les ircamocrates, savent que ce faisant ils encouraient le risque de figurer pour 20 ans sur les "listes noires" officielles. Le bon sens aujourd'hui commence, timidement encore, à reprendre ses droits. Bravo.

L'E.M. *Et vous en êtes l'un des bénéficiaires.*

J.C. Sans doute, et j'en recueille de plus en plus de témoignages. Savez-vous que depuis 3 ans j'en suis à envisager mon 5e disque compact ? Trois sont déjà sortis et j'attends le 4e pour le mois prochain.

L'E.M. *De quelles œuvres s'agit-il ?*

J.C. Cela a commencé chez REM, avec deux disques successifs, l'un de mes *mélodies*, l'autre de *Musiques pour cordes*. Après quoi cela a été *la Dame à la Licorne*, et mon ballet de 1953 avec Jean Cocteau, couplé avec une réédition de ma 1ère Symphonie par Manuel Rosenthal ; c'est une co-production de l'INA, avec les disques Accord et une nouvelle marque ABACAB (distribution SOCADISC). Cybélia va sortir incessamment une intégrale de mes *œuvres pour orgue*, jouées par Jean Galard sur le superbe instrument de St Bertrand de Comminges, et s'il est prématuré de parler du 5e disque, sachez que les pourparlers en sont déjà très avancés. Plus deux projets en cours, où ma 2e *Symphonie* et ma suite pour cordes *Solmisation* doivent figurer parmi des œuvres d'autres compositeurs (dont Jacques Ibert et Jean-Jacques Werner).

L'E.M. *Sans parler naturellement de vos 33 tours et même du souvenir lointain de vos premiers 78 tours.*

J.C. Les 33 tours sont moins nombreux (c'était la "période noire" des compositeurs non agréés), mais de haute qualité : telle la première édition de ma *1ère Symphonie* par Jean Fournet (Accord) ou celle de deux de mes messes par le Studio SM : *Messe des Anges* par le très bel Ensemble Polyphonique d'Alsace, *Messe française* par les Chénestrels de Besançon, qui l'avaient créée au festival de 1982.

L'E.M. *Mais maintenant que vous êtes libéré de toute tâche administrative, vous ne limitez pas votre activité à la seule composition ?*

J.C. Non, et les problèmes pédagogiques continuent à me passionner. J'ai, vous le savez, écrit un *Traité d'Harmonie au clavier* qui comblait une grave lacune des catalogues usuels, et beaucoup de pièces graduées pour les enfants. Je m'aperçois de plus en plus, en ce domaine comme ailleurs, combien il est difficile d'être simple et clair, alors qu'il serait si facile, comme disait l'autre, de faire compliqué... Cela permet de paraître savant à si bon compte !

L'E.M. *A quoi, sur ce chapitre, travaillez-vous actuellement ?*

J.C. Ma fille Marie-Noëlle m'a demandé de répondre à la question : "Comment un organiste d'occasion, comme il en est tant, n'ayant ni le temps ni les moyens de "faire les traités", comme on dit, peut-il trouver tout simplement des accords qui lui permettent d'accompagner proprement le chant qu'on lui demande de soutenir ?". Répondre à une question aussi simple m'a demandé plus de travail que mes recherches musicologiques les plus ardues, comme l'*Alia Musica* ou la restitution du plan perdu de l'*Art de la Fugue*.

L'E.M. *Parmi vos travaux musicologiques, lesquels vous paraissent essentiels ?*

J.C. Sous l'influence de Gustave Cohen, j'ai débuté comme médiéviste et j'ai dû pendant longtemps porter cette étiquette – ce qui m'a nui, au fond. Goût bien français de l'étiquetage... En réalité, l'essentiel de ma recherche musicologique a porté sur ce que j'appelle la *philologie musicale*, c'est-à-

---

Voir l'Éducation Musicale Mai 1990

dire l'étude du langage musical, considéré non pas, selon l'habitude, comme sa dissection à tel ou tel stade de son évolution, mais dans la continuité de cette évolution elle-même, avec ses origines, ses raisons d'être, ses localisations, ses conséquences sociales, etc.

L'E.M. *Les gens très calés vous parleront d'épistémologie...*

J.C. Je ne suis pas calé comme eux et je préfère parler simplement de bon sens et d'observation des faits. Cela m'a bien souvent fait mépriser par eux et leurs disciples. Je m'en console aisément.

L'E.M. *Quand avez-vous commencé cette étude ?*

J.C. Mes premières observations remontent aux années 1935-40, lorsque je commençais à pressentir mon futur *Traité Historique d'Analyse Musicale*. Mais les sources se situent beaucoup plus tôt. Peut-être au départ à Nadia Boulanger, qui au cours d'une leçon me déclara un jour : "Oh vous savez, il n'existe pas d'Histoire de la Musique, il n'existe que des histoires de musiciens". Et elle ajouta : "Je ne connais qu'une exception (nous étions dans les années 25), c'est l'*Histoire de la Langue Musicale* de Maurice Emmanuel". J'ai depuis été l'élève d'Emmanuel, j'ai été souvent en rapports avec lui au moment des *Perses* et d'*Amphitryon*. Son exemple m'a beaucoup aidé.

L'E.M. *J'aimerais que nous restions un moment sur ce point essentiel de vos travaux.. Vous avez publié récemment chez Leduc des Eléments de Philologie musicale* dont le titre est éloquent...

J.C. Et dont le contenu reste encore très incomplet. J'aimerais un jour avoir le temps de lui donner la suite qu'il postule.

L'E.M. *Quel en a été le point de départ ?*

J.C. Une constatation très simple : il n'existe dans la nature de manière constante, en matière de hauteur, qu'une manifestation tangible et une seule : c'est le phénomène des harmoniques, qui est avant tout une question de rapports des sons entre eux. On peut le négliger, on ne peut pas faire qu'il n'existe pas. C'est inéluctable, et c'est, j'en suis persuadé, la base de l'échec de toute une partie de la musique "contemporaine". Mais ce n'est pas un bottin qu'il suffit de feuilleter pour en extraire, au hasard, des accords tout faits. Cette seconde méprise explique pour moi l'échec de tous ceux qui ont voulu s'en servir à la légère, et ont fini par jeter l'enfant avec le bain. Ce n'est pas sans de longues réflexions que j'ai abouti à formuler ce que je considère comme l'une des lois fondamentales de l'évolution de la musique...

L'E.M. *La "loi de Chailley", en quelque sorte...*

J.C. Si vous voulez. C'est la suivante : "Tout s'est passé jusqu'à présent, dans l'histoire de la musique, comme si l'homme avait assimilé progressivement – pour en faire une consonance de base servant de point de départ à la constitution de son langage musical – les rapports de fréquences proposés par la nature, dans un ordre défini dont le tableau des harmoniques constitue l'expression privilégiée". La consonance de base de la musique du Moyen Age est la 5te. A la Renaissance apparaît la 3ce : la consonance de base est alors l'accord parfait. A la période classique se surajoute la 7ème, à la période romantique la 9ème, et avec Debussy et Ravel on commence à utiliser discrètement la 11ème ; c'est l'ordre exact des rapports de fréquences proposés par la nature. Mes recherches ont ensuite été beaucoup plus avant, mais cette constatation fondamentale en est resté le fil d'Ariane, et celui-ci ne m'a jamais déçu.

L'E.M. *Avez-vous eu des précurseurs en ce domaine ?*

J.C. En toute conscience je peux répondre non. Roland-Manuel m'a dit plus tard que deux ou trois musiciens lui avaient fait verbalement des observations analogues ; cela n'avait jamais donné lieu à de véritables travaux. Schönberg dans son *Traité d'Harmonie* définissait la consonance en fonction de l'ordre de priorité des harmoniques par rapport à la fondamentale. C'est une remarque judicieuse et importante dont il n'a malheureusement pas tiré les conséquences ; toute son œuvre atonale s'appuie sur la négation de cette remarque... L'idée initiale m'a amené à faire un nombre très considérable et varié de recherches, puisqu'elles vont de l'étude des premiers balbutiements musicaux des bébés – je demandais des enregistrements à mes élèves lorsqu'ils devenaient pères de famille – jusqu'aux musiques les plus variées de l'ethnomusicologie. Tout cela se tient de façon extraordinaire.

L'E.M. *On vous a beaucoup reproché vos réticences devant une certaine musique contemporaine. Est-il exact que vous la condamnez en bloc ?*

J.C. Pas du tout, et je ne vois pas du reste de quel droit je m'arrogerais ce pouvoir. Je dis seulement, d'abord qu'il y a abus de confiance quand on appelle musique contemporaine ce qui n'en est qu'un des aspects, ensuite que tout le "blablabla" dont on l'entoure est du domaine des marchands d'orviétan, et non d'une saine appréciation de la réalité. J'ai toujours bataillé et je continuerai à le faire pour la sincérité en art, et pour qu'on ne dise pas qu'une musique est "intéressante" quand on pense "Elle me déplaît et je n'y trouve aucun intérêt".

L'E.M. *Mais votre avis à vous ?*

J.C. C'est qu'il y a, quels que soient les styles, des gens de talent et des manœuvres sans génie. Le style ne fait rien à l'affaire.

L'E.M. *Il y a pourtant des courants qu'on ne peut négliger.*

J.C. C'est vrai, mais d'où viennent-ils ? J'ai rencontré un jour un collègue compositeur qui revenait d'une rencontre à Francfort. – "Il y a du nouveau, m'a-t-il dit – Aujourd'hui, nous avons le droit d'écrire des accords parfaits". J'ai été consterné lorsque, citant cette réflexion devant des confrères, j'ai constaté que tous enchaînaient sur la question de l'accord parfait et laissaient passer sans broncher l'effroyable "On a le droit maintenant".

L'E.M. *Jacques Chailley, vous avez été Inspecteur Général de l'Education Nationale. Or, depuis que vous avez quitté ces fonctions, vous ne vous êtes plus exprimé sur les problèmes de la musique dans l'enseignement général. Est-ce indifférence ?*

J.C. Certes, non ! Mais c'est une règle de déontologie. Lorsque je n'ai plus de responsabilités dans un domaine, je considère comme de mon devoir de m'abstenir de tout commentaire sur ce que peuvent faire mes successeurs.

L'E.M. *En ce qui concerne la complémentarité entre Conservatoires et Universités, auriez-vous toutefois un commentaire à faire ?*

J.C. Lorsque j'étais Inspecteur Général, j'ai fait le maximum pour une collaboration entre les deux ordres. Je crois que cette collaboration est fondamentale, mais elle exige beaucoup de compréhension et de tolérance de part et d'autre ; elles ne sont malheureusement pas toujours évidentes... Et là, les torts sont partagés : je l'ai constaté aussi bien au Conservatoire qu'à la Sorbonne. J'ai invité d'éminents professeurs du Conservatoire à donner des cours à des étudiants du CAPES ; ils attendaient de ces derniers qu'ils aient des connaissances comparables à celles des élèves des classes d'écriture du Conservatoire ; d'où une déception qui s'est souvent traduite par des propos excessifs et ceux-ci ont fait beaucoup de tort. Les enseignants du Secondaire, de leur côté, refusent trop souvent l'intervention de "professionnels" dont ils dénoncent parfois injustement l'absence de formation psycho-pédagogique. Ils y voient une atteinte au monopole de leur profession. Chacun a pourtant besoin de l'autre. Dans une salle de concert, il y a à la fois une estrade et des fauteuils. Que serait-elle s'il manquait l'un des deux ?

L'E.M. *Que pensez-vous de l'électro-acoustique ?*

J.C. Que c'est un outil aux immenses possibilités, mais que c'est un outil, non un objet en soi. Comme tel, il ne vaut que par ce que l'on en fait. Je ne suis guère convaincu par ce qu'on en a fait jusqu'à présent. Mais cela peut changer, et je le souhaite.

L'E.M. *Passons à d'autres sujets. Vous qui avez été invité à Bayreuth et avez fréquenté la famille Wagner, que pensez-vous de la "quotidienneté" voulue par Chéreau et ses émules dans ses mises en scène d'opéra ?*

J.C. Il faudrait peut-être ici demander leur opinion aux "baroqueux", puisque leur succès tient tout au contraire à la détermination de ne rien faire qui ne soit conforme aux volontés d'un auteur et aux possibilités de son temps. J'ai quelque peine à concilier le succès de cette attitude avec celui des metteurs en scène venant nous dire qu'un opéra ne saurait plus être vu qu'à condition de représenter autre chose que ce qu'avait souhaité le compositeur...

L'E.M. *Jacques Chailley, vous pourfendiez naguère les C.P.O. (Chevaliers de la Pureté Originelle), et cependant en 1963 déjà, dans vos* Passions de Bach, *vous réclamiez ce à quoi personne ne pensait à l'époque, à savoir une exécution conforme à ce qu'elle avait pu être au temps de Bach. N'y a-t-il pas contradiction ? Et que pensez-vous de la querelle qui oppose, par exemple, Gérard Zwang aux "baroqueux" ?*

J.C. Mon avis se résume en deux propositions. Première proposition : il est utile et même nécessaire de savoir, le plus précisément possible, comment cela se passait. Deuxième proposition : une fois que vous le savez, à vous de choisir si vous préférez l'ancienne ou la nouvelle manière. C'est tout !

L'E.M. *Vous plaidez pour la liberté...*

J.C. Absolument ! Malgré une brutalité peut-être excessive dans les propos, Gérard Zwang a raison. Nous sommes presque au XXI[e] siècle. De quel droit vient-on nous interdire de jouer une *Passion* de Bach avec 250 exécutants parce que Bach au XVIII[e] n'en avait qu'une trentaine ? Ne se plaignait-il pas de ne pas avoir les moyens suffisants pour faire ce qu'il aurait voulu ? C'est comme si on voulait éliminer l'électricité des salles pour exiger l'éclairage aux chandelles de suif...

L'E.M. *Que pensez-vous de la "polysynodie galopante" qui s'est emparée de nos décideurs en matière de musique ? Après le C.N.M. (Comité National de la Musique) – dont vous fûtes d'ailleurs président – on a créé le C.S.M. (Conseil Supérieur de la Musique) et enfin le H.C.E.A. (Haut Comité des Enseignements Artistiques)...*

J.C. Il n'y aura jamais trop de sigles ! Cela sert parfois à remplacer les idées. Ces organismes ont, au demeurant, peu de pouvoir. Pourtant, lorsque j'étais président du C.N.M., j'avais obtenu qu'un budget substantiel soit enfin alloué à la musique et que soit créée, au Ministère de la Culture, une Direction de la Musique, à la tête de laquelle je me félicite d'avoir fait accepter à Malraux le nom de Marcel Landowski. A ce poste – vous le savez – il a fait merveille. Quant à ses successeurs, je n'ai pas à les juger.

L'E.M. *Boulez dit qu'il a créé le Collège de l'IRCAM pour pallier les insuffisances de l'Université ; il invite ainsi des compositeurs tels que Ligeti, Berio ou Stockhausen à venir présenter leurs propres œuvres. Il estime que l'Université devrait avoir également cette dimension...*

J.C. Pour cette fois, je donnerai raison à Boulez. J'avais du reste fait la même chose à la Sorbonne : j'avais organisé une séance sur Dutilleux, une autre avec Messiaen qui était venu nous présenter quelques-unes de ses œuvres.

L'E.M. *Certains professeurs de l'Enseignement Supérieur dénoncent la "secondarisation" de l'Université...*

J.C. La vocation de l'Université est de former d'abord des professeurs. Et elle ne le fait pas assez ! Songez que l'Education musicale a longtemps été la seule discipline pour laquelle il y a eu plus de postes proposés au Concours que de candidats...

L'E.M. *A propos des tendances "modernistes" de certaines nouvelles revues d'analyse musicale, on a pu parler de "relevage de compteurs à gaz". Qu'en pensez-vous ?*

J.C. Ma réponse, vous la trouverez en épigraphe au premier chapitre de mon livre sur *Parsifal*. L'un des dirigeants des *Bayreuther Blätter*, Heckel, avait soumis à Wagner un article de ce genre qu'on lui avait envoyé pour publication (c'était fondé sur un décompte arithmétique du nombre de mesures

de la Tétralogie). Wagner retourna le papier à l'envoyeur avec ces simples mots : "Impossible d'offrir à nos lecteurs des plaisanteries pareilles". Soyez assuré qu'il se serait fait taxer de "non-scientifisme" par nos Trissotins.

L'E.M. *Mais l'analyse musicale ?*

J.C. Pour moi, cela consiste à répondre à trois questions : Qu'est-ce que le compositeur a voulu faire ? Comment l'a-t-il fait ? Y a-t-il réussi ? C'est tout, mais c'est beaucoup. Les commentaire de certains analystes musicaux sont ahurissants. Et je ne parle même pas de la prétention du style qui est odieuse... En restant sur le fond, on arrive parfois à des résultats extravagants. J'ai montré ailleurs comment, en serrant de près l'un d'eux, on parvenait à la conclusion qu'une même fugue de Bach était tonale ou non selon qu'on l'éxécutait sur un clavecin ou sur un autre !

L'E.M. *La maison Zurfluh vient de rééditer une anthologie de vos* Propos sans orthodoxie, *la chronique mensuelle que vous écriviez jadis pour le journal des JMF. Dans l'une d'elles, vous faites dire à M. Croche : "Croyez-moi, mon ami, Pierre Boulez fait le lit des guitares électriques de la rue St Denis". Comment expliquez-vous cette phrase ?*

J.C. Par le fait qu'on a toujours eu besoin d'une musique de son temps, et que si celle qu'on offre comme telle vous fait fuir, on se rabat sur une autre. On ne peut pas vivre éternellement sur les concertos de Vivaldi. Alors on va chercher au Zénith ce qu'on ne trouve plus à Gaveau.

L'E.M. *Dans la musique d'aujourd'hui, quelle place accordez-vous au jazz et à ses dérivés ?*

J.C. Le jazz est une forme d'art captivante et très importante (j'en ai fait entrer l'étude à la Sorbonne), mais qui a malheureusement donné lieu, depuis quelques années, à des succédanés assez navrants, dont l'envahissement représente à mes yeux un réel danger par la déformation d'oreille qu'il introduit.

L'E.M. *Quel rôle attribuez-vous aux musiques concrète, électronique, etc. ?*

J.C. J'ai d'abord connu Pierre Schaeffer chez les scouts, puis je l'ai retrouvé à Polytechnique où j'allais faire des explications de textes musicaux. Au cours d'un voyage, sac au dos, il m'a dit : "Ecoute, il faut que tu m'expliques un petit peu quelque chose en musique parce que, moi, je n'y comprends rien ! Mes parents sont musiciens de profession et ils m'ont dégoûté de la musique..."

L'E.M. *Pierre Schaeffer ne renie-t-il pas aujourd'hui une bonne part de son œuvre ainsi que ce que font ses disciples ? Ne dit-il pas aujourd'hui que le "bruit" ne peut avoir de valeur qu'anecdotique ou poétique ? Pas musicale, en tout cas...*

J.C. Oui, c'est navrant de voir un homme de son intelligence devoir honnêtement reconnaître qu'il a fait, toute sa vie, fausse route. C'est moi qui, avant la guerre, l'ai introduit pour la première fois au Conservatoire : il commençait à animer ce qui allait devenir son Groupe de Recherches Musicales. Je lui avais demandé – Rabaud qui était alors directeur m'avait laissé carte blanche – d'inaugurer des séances d'enregistrement pour les élèves de chant, afin qu'ils puissent se corriger sous contrôle des appareils. C'était une innovation, et comme nous n'avions pas de crédits pour cela, c'est avec le matériel de la Radio qu'il a fallu équiper les deux salles nécessaires. Quand le Conservatoire quittera la rue de Madrid, on en retrouvera les fils sous le plancher d'estrade de la salle Berlioz.

L'E.M. *Un Guy Reibel lui-même, qui lui a succédé à la direction de la classe d'Electroacoustique du Conservatoire, ne déclare-t-il pas aujourd'hui que la musique, c'est avant tout do, ré, mi, fa, sol ?...*

J.C. C'est tout à son honneur.

L'E.M. *N'y a-t-il pas aujourd'hui une évolution du discours de ceux que l'on appelait naguère "l'avant-garde"?*

J.C. Oui. Mais quand elle fait trois pas en avant et quatre en arrière, l'avant-garde devient l'arrière-garde !

L'E.M. *La musique d'aujourd'hui vous semble-t-elle s'inscrire dans l'évolution naturelle que vous décrivez ?*

J.C. Je réponds nettement Oui, et je le démontre dans le dernier chapitre de mes *Eléments de philologie musicale*. Mais elle le fait avec de tels faux-pas que si elle ne retrouve pas la droite ligne, on ne peut donner cher de sa survie. Je ne dis pas que ce qu'écrivent tel ou tel soit dénué de valeur, je dis que leur musique s'adresse à un public de plus en plus spécialisé et que, par conséquent, le contact est coupé avec tout ce qui n'est pas ce public-là. Et cela me paraît grave. On dresse souvent là-dessus l'acte d'accusation du public. Je n'ai jamais vu faire celui des compositeurs. C'est pourtant d'eux qu'il dépend que ça change. Je les supplie d'y réfléchir.

L'E.M. *Ce qui sera le mot de la fin.*

Légion d'Honneur

Au cours de la remise, dans les salons de la Fondation Singer-Polignac, de la médaille d'Officier de la Légion d'Honneur à **Jean Françaix**, le jeune et trèsbrillant violoncelliste Henri Demarquette – accompagné par Frédéric Chaslin – a interprété Beethoven, Schubert, Debussy, Chopin et la Fantaisie de J. Françaix, musicien dont le talent à mille facettes réunit les qualités mélodiques et harmoniques dont la musique contemporaine est si souvent privée, en un style bien personnel traduisant des tournures primesautières et des phrases de profonde et poétique émotion.

Pierrette Mari

Les Epreuves Musicales du C.R.E.I.

(concours de recrutement d'élèves-instituteurs)

Quintette avec clarinette K 581 – W.A. Mozart

par Bernard LEUTHEREAU

Fragment analysé : 3e mouvement (menuet)

Discographie : Quatuor TALICH. Clarinette : ZAHRADNICK. Compact disque HM CAL 9628. mode ADD.

Partition : Eulenburg n° 71.

Parmi les quatre œuvres analysées dans le cadre de cette rubrique, le Quintette avec clarinette, de MOZART est la seule qui appartienne au domaine de la musique pure. Sa logique est donc affranchie de préoccupations extra-musicales telles que, notamment, la mise en musique d'un texte (Messa di Gloria / PUCCINI), l'expression sonore d'un drame (Prélude de l'Arlésienne / BIZET), la traduction d'images visuelles en images-son (Jean de Florette / PETIT).

Le compositeur et l'œuvre, dans le contexte historique et artistique

Au moment où il finit d'écrire le Quintette pour cordes et clarinette (le 29 septembre 1989), MOZART est de retour depuis trois mois de son grand voyage prussien. Au sommet d'une renommée internationale, il vit cependant une situation financière plus que précaire. Car, bien que les commandes passées au compositeur alimentent naturellement le budget du ménage, elles ne suffisent pas à lui assurer un confort matériel durable. C'est dire toute la précarité du statut de musicien, en cette période de fin du XVIIIe siècle, marquée par des poussées révolutionnaires en Europe.

Depuis l'automne 1788, MOZART, qui vient d'achever ses trois dernières symphonies, entame les trois dernières années de sa vie terrestre. Plus préoccupé, depuis 1787, par l'idée de la mort – consécutive à la disparition de son père –, il vit une période de retrait, marquée par une dualité compositionnelle. Honorant le contrat passé avec la cour de Frédéric Guillaume II, il écrit l'opéra *Cosi fan Tutte*, et entreprend, par ailleurs, des œuvres plus intimistes, comme le Quintette avec clarinette.

La formation tout à fait inédite, en 1789, d'une clarinette mêlée à un quatuor à cordes, semble assez surprenante. Toutefois, l'ascension du rôle de la clarinette, en tant qu'instrument de l'intériorité, est annoncée par le Trio des Quilles de 1786 (pour clarinette, alto et piano). On sait, aujourd'hui, que la découverte par MOZART des ressources techniques et expressives de l'instrument remonte à 1777, année durant laquelle le compositeur autrichien fut en contact avec les musiciens de l'Ecole de Mannheim. Il est probable qu'à cette occasion, il entendit les concerti pour clarinette de STAMITZ. D'ailleurs, en 1778, il incorpore pour la première fois deux clarinettes dans l'ensemble des bois de ses symphonies (symphonie n° 31, *Prussienne*, K 297).

Dédicataire du Quintette avec clarinette, Anton STADLER (1753-1812) fait partie, en 1789, de l'orchestre de la Cour Impériale de Vienne. Possédant la maîtrise instrumentale qui fait de lui l'un des meilleurs clarinettistes de l'époque, il est aussi l'ami intime de MOZART. Admis dans la loge maçonnique "Zum Palbaum" en 1785 – quelques mois après MOZART –, il renforce les liens "spirituels" qui l'unissent au maître viennois. En octobre 1791, le concerto pour clarinette K 622, dédié au même STADLER, viendra clore définitivement le répertoire mozartien consacré à l'instrument.

Né le 27 janvier 1756 à Salzbourg, Wolfgang Amadeus MOZART est mort le 5 décembre 1791 à Vienne.

Analyse musicale

Dès les dix premières mesures de l'allegro initial, on est frappé par l'intensité poétique qui se dégage du Quintette "à STADLER". Vouloir l'analyser ne relèverait-il donc pas du défi, du sacrilège ? D'emblée, l'auditeur se sent en présence d'une musique si profonde, si intérieure, si ineffable, qu'il en perd les notions de repérages temporels et thématiques. Car il est confronté ici à l'une des pages les plus sublimes, l'un des sommets les

plus élevés de l'art mozartien, qui offre et partage plus qu'il n'écrase et domine. Ce sentiment particulier semble d'autant plus fondé, que MOZART, en 1789, maîtrise plus que jamais l'écriture musicale.
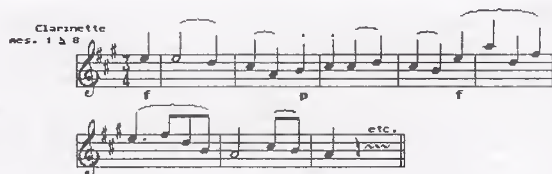
Quatre mouvements différents composent le Quintette K 581 : un allegro paisible à la forme sonate, un larghetto au charme mélodique raffiné, un menuet, et un allegretto avec variations. C'est sur le menuet (3e mouvement) que va porter l'analyse.

Le menuet, à l'origine, est une danse. Très en vogue au XVIIe siècle (LULLY), il se développe plus particulièrement en France. A partir de 1740, on le trouve à l'intérieur de la symphonie, plus spécifiquement chez les musiciens de la Cour de Mannheim (comme STAMITZ), qui le placent en troisième position (entre le deuxième mouvement, lent, et le quatrième, rapide). A la fin du XVIIe siècle, il est d'usage de trouver deux thèmes dans le mouvement appelé menuet. Le premier thème – qui porte d'ailleurs le nom de menuet – précède un second thème, écrit à cette époque pour trois instruments (d'où son nom de trio). Le plus souvent, le caractère du trio était différent de celui du menuet et était écrit dans une autre tonalité (ton relatif, ou mode opposé au menuet). Dès l'époque de LULLY, on rencontre des menuets pourvus de plusieurs trios. A partir de BEETHOVEN, le menuet devient de plus en plus rapide et porte le nom de scherzo. Le menuet est une danse à trois temps.
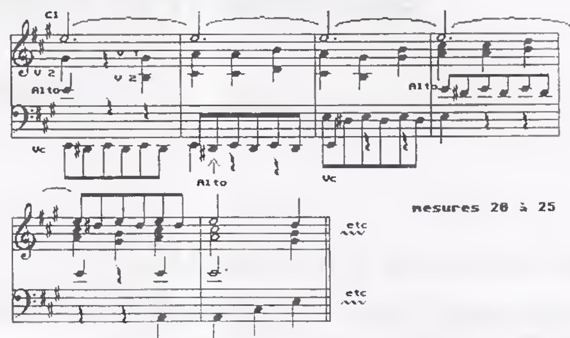
La forme du mouvement analysé ici n'a rien de novateur. Elle repose sur trois volets thématiques contrastés (un menuet et deux trios), organisés selon le plan suivant :

- A ..... Menuet (La Majeur)
- B ..... 1er Trio (La mineur)
- A ..... Menuet (da capo)
- C ..... 2e Trio (La Majeur)
- A ..... Menuet (da capo)
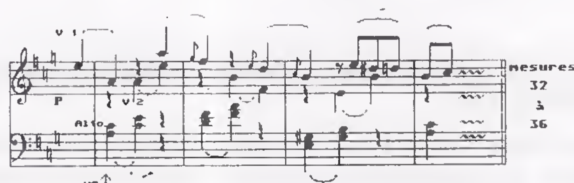
La seule parenté technique entre les trois thèmes est leur caractère anacrousique. Le thème du menuet (mes. 1 à 32) a l'aspect d'une mélodie accompagnée. C'est la clarinette qui émerge de l'ensemble, puisqu'elle se trouve traitée dans un registre dominant celui des cordes. Les intervalles conjoints de la tête mélodique ont un caractère tel que la clarinette y revêt l'inflexion de la voix humaine :
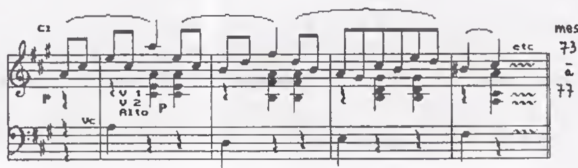


Pendant la deuxième partie de ce thème, un motif de broderie va se développer en forme d'écho d'une voix à l'autre. Tout en fortifiant le pôle d'attraction du cinquième degré mélodique *(mi)*, il aura pour but, à son apogée, de déclencher le retour naturel à l'énoncé du menuet :



L'exposé du premier trio apporte une parenthèse à l'impression de calme suscitée par le premier thème. MOZART respecte ici l'esprit de cette section, qui, chez les compositeurs du XVIIe siècle, comportait déjà moins d'instruments. La clarinette se tait pendant 41 mesures. Du choix de la tonalité de *la mineur* émane un effet soudain d'opposition, nuancé par un appel angoissé, plaintif et sourd du premier violon. L'accompagnement rejoint ce climat en s'organisant sur un phrasé, en décalage au second violon :



Autant le menuet et le premier trio s'opposaient par leur caractère, autant le deuxième trio se démarque de cette dualité par sa singulière insouciance. Le ton de la bonne humeur s'installe autour d'une sorte de Ländler qui réconcilie tout le mouvement avec son origine première : la danse. Tous les acteurs jouent leur juste rôle : le violoncelle d'accentuer la basse de l'harmonie sur le temps fort, l'alto et les deux violons de lui répondre ironiquement sur les temps faibles, et la clarinette de virevolter par des pirouettes d'arpèges brisés :



Les éléments symboliques du Quintette

Dans la franc-maçonnerie, l'idée centrale de construction et d'édification est primordiale. "Bâtir le temple de l'humanité" constitue l'idéal maçonnique, auquel se rattachent les outils de la construction tels que l'équerre, le compas, le niveau, la règle. La valeur de ces éléments symboliques est liée au rite, à la pratique de l'initiation.

Or, nous trouvons dans ce Quintette, comme d'autres œuvres (dites d'inspiration "maçonnique") quelques éléments relatifs à cette tradition de signes. Selon François-René TRANCHEFORT, auteur du "Guide de la Musique de Chambre" (1), la clarinette devient à partir de 1784, chez MOZART, l'idéal de la fraternité maçonnique :

"débordant même son cadre, elle donnera leur sens ésotérique et initié à toutes les œuvres instrumentales auxquelles elle apportera sa participation, soliste ou non." (1)

Au Moyen-Age, le symbole de la perfection musicale est le ternaire. Cette valeur est sans nul doute tributaire de références à la Trinité chrétienne. Or, le chiffre trois, dans la franc-maçonnerie, est lui-même synomyme d'Absolu : on le retrouve, notamment, au niveau des grades corporatifs d'apprenti, compagnon, et maître. Il est significatif, à cet égard, que les œuvres majeures avec clarinette, de MOZART, soient écrites dans le ton de *mi b* (trois bémols à la clé), ou *la* (trois dièses à la clé).

Le Quintette avec clarinette ne fait pas exception à cette règle puisqu'il est écrit en *la* Majeur.

D'autre part, le choix du mouvement menuet permet aussi à MOZART de renforcer cette symbolique : trois temps, et trois thèmes.

Le deuxième signa caché de l'œuvre est inscrit dans l'architecture même des mouvements du Quintette. Qu'il nous soit permis d'en démontrer la présence.

On sait que, pour les Anciens, le Nombre d'Or (1,618) était utilisé dans les constructions architecturales. Il représentait à la fois le symbole cosmologique, une formule magique, et la clé de l'édification parfaite... Il est donc fort probable qu'il ait été repris dans l'univers des signes de la franc-maçonnerie.

Lorsque nous considérons, dans le Quintette, le nombre de mesures, par mouvement, nous constatons les éléments suivants :

- 1er mouvement : 197 mesures
- 2e mouvement : 85 mesures
- 3e mouvement : 124 mesures
- 4e mouvement : 141 mesures

Total des 4 mouvements : 197 + 85 + 124 + 141 = 547 mesures.

Or le total des mesures du 2e et 3e mouvements donne le résultat de 209 mesures (85 + 124). Lorsque nous multiplions 209 par 1,618 (le Nombre d'Or), nous obtenons 338. Le nombre 338 est lui-même la somme des mesures des 1er et 4e mouvements (197 + 141). Enfin, lorsque nous multiplions 338 par 1,618 nous obtenons le nombre 547 qui représente le total des mesures de tous les mouvements.

Le hasard peut évidemment être à l'origine de cette double série, mais il est toutefois permis d'en douter.

D'une pureté mélodique parfaite, le Quintette avec clarinette de MOZART posséderait donc deux vertus essentielles : satisfaire l'oreille et s'adresser à l'initié, lequel détiendrait les clés de compréhension des mécanismes.

(1) François-René TRANCHEFORT, *Guide de la Musique de Chambre*, FAYARD, 1989.



SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE

— 90 —





Du Mercredi 12 au Samedi 15
SEPTEMBRE 1990
de 11 h à 19 h
GRANDE HALLE DE LA VILLETTE
Métro Porte de Pantin

10 000 instruments de musique présentés
800 marques françaises
et étrangères.

Toute l'édition musicale.

BERNARD BECKER
BLENHEIM

22, 24 RUE DU PRESIDENT WILSON
92532 LEVALLOIS PERRET CEDEX FRANCE

la Villette parc de la Villette | la grande halle | porte de Pantin

RAPPORT DU JURY DE VERSAILLES SUR LES EPREUVES MUSICALES DU C.R.E.I. 1989-1990

par **Bernard PLASSARD**

Il est toujours délicat d'être juge et partie ; et le jugement porté en octobre par des professeurs membres de jury sur un concours auquel ces mêmes professeurs préparent — toute l'année durant — leurs propres élèves peut être sujet à caution... Ce paradoxe n'est pas propre à l'éducation musicale, ni au système de l'Ecole Normale !
Quel professeur de faculté retrouvant à l'oral de juin un étudiant dont il a pu apprécier l'assiduité et le sérieux au long de l'année n'aura pas tendance à prendre en compte — à concurrence d'un point ou deux — ce qu'il connaît *a priori* du candidat ?
Néanmoins, pour en revenir aux épreuves musicales du C.R.E.I., il est manifeste que des grandes lignes de force se dégagent :

1) Très rares ont été, cette année, les candidats "à problèmes" ; l'ensemble s'était préparé, dans la mesure de ses moyens, à affronter l'épreuve avec "sérieux". On devrait souhaiter — mais l'organisation matérielle en serait compliquée d'autant, et ce n'est vraiment pas nécessaire ! — on devrait souhaiter, donc, qu'aucun candidat ne soit entendu par un des professeurs ayant été, durant l'année, responsable de sa formation...

2) Demeurent néanmoins deux problèmes préoccupants concernant chacune des deux parties de l'épreuve.

— Les œuvres choisies sont encore trop loin du "parangon". Trop de subjectivité, de complexité dans les œuvres.
Trop de lacunes culturelles graves. Peut-on présenter le Magnificat de Bach sans rien connaître du sens du texte ?
Sans avoir une idée — fût-elle livresque — des grands courants de l'histoire de la musique ? (Antiquité / Moyen-Age / Renaissance / Baroque / Classique / Préromantisme et romantisme / Contemporain) ?
Et de leurs rapports avec les événements historiques concommitents. Sans percevoir, par exemple, l'influence de l'éveil des nationalités dans l'avènement de la musique russe de la fin du siècle dernier ?
Sans connaître le minimum vital sur la vie des compositeurs (étant entendu, encore une fois, que ceci ne représente que trente secondes de l'épreuve !). Juste le temps de rappeler que l'auteur des quatre saisons est violoniste d'origine ; celui de la messe en Si, croyant et luthérien ; et celui de l'"Après-midi d'un faune" contemporain de Mallarmé dont on aimerait — même dans une épreuve musicale — que le nom soit connu !
Passées ces trente secondes de présentation synthétique de l'œuvre, surviennent les problèmes de clarté des idées, de rigueur de plan et — tout de même — d'un minimum de culture musicale concernant les "formes" ! Cela est-il insurmontable de savoir — quand on est licencié d'histoire — ce qu'est une sonate, un concerto, une symphonie ! On sait bien généralement distinguer un sonnet d'une ballade ; un roman d'une tragédie !

— Les candidats ne semblent pas encore avoir bien compris l'esprit de l'épreuve instrumentale et vocale ! L'épreuve de chant, comme nous l'évoquions dans le premier article consacré à ce concours, demeure encore pour beaucoup un supplice dont les candidats ne semblent pas même mesurer qu'il est pourtant la seule façon de "départager" les candidats ; parce que le chant demeure le critère essentiel de cette "musicalité" dont on aimerait que chaque futur maître puisse potentiellement du moins communiquer à ses futurs élèves...

Nous déplorons, en conséquence, que les candidats instrumentistes puissent se trouver surpris qu'un jury leur demande, soit après l'exécution du morceau, soit au cours de l'épreuve d'analyse de "chanter" tel ou tel thème !

Nous déplorons que beaucoup de candidats, s'étant pourtant préoccupé de fournir une partition d'accompagnement au jury, n'aient pas vérifié que le ton de la partition leur convienne ; la mansuétude générale du jury est certes sans limites ; mais ce ne devrait pas être à lui de suggérer en dernière minute une transposition !

Dans les deux cas, on se plaît à rappeler, une nouvelle fois, que l'originalité de l'œuvre choisie pour l'une ou l'autre partie de l'épreuve n'est pas un critère décisif pour un jury qui préférera — à tout prendre — entendre parler convenablement pour la soixantième fois du "Printemps" de Vivaldi que d'entendre un candidat "errer" sur le dernier tube de Goldman ! Ce dernier n'est pas en cause, bien évidemment, mais la manière de l'aborder !

Si Goldman — auteur-compositeur — a légitimement sa place aux côtés de Wagner ("auteur-compositeur" également (!)), on doit traiter de son œuvre avec la même démarche : intérêt mélodique, rythmique, construction harmonique, forme, lien texte/musique... Intérêt culturel et esthétique ! Si l'on se sent capable d'analyser "Comme toi" — du même Goldman — avec la même qualité que celle qu'on exige spontanément à l'égard de "Tristan"... Il n'y aura pas de problème... Le jury est, dans l'ensemble, suffisamment adulte pour savoir qu'il y a de la musique de part et d'autre de la ligne de démarcation du "Top 50" !

Ceci vaut également en matière du second choix : celui de l'interprétation vocale ou instrumentale ! Pour un candidat présentant une chanson de Cabrel (en s'auto-accompagnant de play-back présent sur le verso du disque) et l'interprétant avec une exactitude, une émotion et une musicalité digne du modèle, combien de chansons de variétés défigurées faute d'un accompagnement le plus souvent indispensable dans ce genre d'œuvre ou faute d'avoir perçu à son exact poids le travail d'interprétation fourni par la vedette qui a "lancé" la chanson ! Erreur de jugement, certes, mais de goût... lourde de conséquences plus tard face à une classe ! Si on ne connaît pas ses propres limites saura-t-on distinguer, en classe, le "possible" du "présomptueux" ? Et comme une "Claire fontaine", bien traditionnelle, vaudrait mieux que tel ou tel "Ne me quitte pas" dont la vibrante émotion risque de ne pas être présente dans le stress du concours, sans accompagnement et dans un ton impossible ! Que restera-t-il dès lors pour juger le candidat sinon que l'"intention" ou — pire — la "sympathie spontanée" — et compatissante — que l'on prête *a priori* à l'acrobate qui tombe du fil ! Comme on met un point de consolation plutôt que zéro à une copie pleine de sottises et zéro à une copie blanche ! La belle affaire !

Prudence étant mère de sûreté, on ne saurait trop conseiller, un jour de concours, de se contenter d'un bon Brassens, d'un bon Béart, d'un Duteil "facile"... plutôt que d'un Souchon, d'un Jonasz ou d'un Cabrel ! Question de bon sens ! Même et surtout si l'examinateur est un fanatique de Jonasz !

Plutôt qu'une liste d'œuvres-types, le candidat a tout intérêt à consulter un professeur de musique ! Ou un professeur de bon sens... Il arrive même que les deux cohabitent en un même être !...

Terminons par des propos plus rassurants aux 400 candidats ayant présenté les épreuves d'admission, le jury d'Education musicale, à l'instar de celui d'E.P.S. ou d'entretien, a accordé une note moyenne d'environ 12/20, les six jurys ayant noté de 0 à 20 en valeur absolue et de 11 à 14 en valeur moyenne... mais un concours — chacun le sait — est aussi un "concours de circonstances" et une quadruple correction n'y changera rien tant que l'humain prévaudra sur la machine ; le dernier reçu avait une note générale de 10,63/20. Les notes se sont réparties ainsi.

Ont obtenu :

0/20 :	1 candidat (note éliminatoire)
1/20 :	0 candidat
2/20 :	0 candidat
3/20 :	3 candidats
4/20 :	0 candidat
5/20 :	10 candidats
6/20 :	12 candidats
7/20 :	16 candidats
8/20 :	21 candidats
9/20 :	29 candidats
10/20 :	29 candidats
11/20 :	30 candidats
12/20 :	45 candidats
13/20 :	43 candidats
14/20 :	46 candidats
15/20 :	36 candidats
16/20 :	30 candidats
17/20 :	22 candidats
18/20 :	16 candidats
19/20 :	6 candidats
20/20 :	4 candidats

ce qui donne une courbe de Gauss un peu désiquilibrée vers le haut (nous parlons des notes, pas du dessin) et excentrée de deux points par rapport au 10/20 qui devrait en être le centre de gravité.

Mais il s'agit d'un concours et ces quelques points en plus ou en moins acquis au cours de cette épreuve ont pu suffire à ce que 250 candidats obtiennent le satisfecit final sur 1028 inscrits !

Est-ce que cela ne vaut pas la peine ?

dernière minute... dernière minute...

Dans le cadre du salon Musicora, au Grand Palais, Monsieur Jean-Pierre Aubert, président du CIC, a remis le prix "Orphée" 1990 au Professeur Serge Gut pour l'ouvrage qu'il vient de consacrer à *Liszt*, aux éditions de Fallois (cf. notre recension dans le numéro de juillet 1989 de l'E.M.).

Rappelons que ce prix, offert par le CIC Paris, avait été attribué lors de ses deux premières éditions, en 1988, à André Hodeir pour son roman *Musikant* et, en 1989, à Marc Vignal pour sa biographie de *Joseph Haydn*.

Présidé par le compositeur François Vercken, le jury était composé cette année de MM. Alain Duault, Jacques Lonchampt, Marcel Marnat, Pierre Petit, Jean Roy et Claude Samuel.

Toutes nos félicitations au Professeur Gut pour cette juste distinction qui récompense un travail considérable et, à bien des égards, original.

F. C.

Les claviers

Par **Roger J.V. COTTE**
Professeur à l'Université
de l'Etat de Sáo Paulo
(Brésil)

Dans un précédent article, nous avons indiqué que la conception du clavecin et du piano n'avait été possible que grâce à la combinaison du psaltérion ou du tympanon avec un clavier, vers le XIVe siècle. Mais le clavier lui-même était bien plus ancien, dans son association avec l'orgue, soit dès le troisième siècle avant Jésus-Christ. Cet orgue, déjà perfectionné, était dû à l'invention d'un certain Csétibios, grec d'Alexandrie. Il comportait naturellement un clavier qui apparaît nettement sur un débris de statuette trouvé à Carthage, parmi les ruines antiques (fig. 1). Il comporte une quinzaine de touches, soit une par tuyau (ou série de tuyaux de la même note lorsqu'il avait plusieurs jeux). De forts ressorts ramenaient la touche et le mécanisme annexe à l'état de repos lorsque "l'organiste" lâchait la touche. Ces claviers étaient naturellement diatoniques, et le resteront pour un bon millénaire.



Fig. 1 - Lampe romaine en terre cuite, en forme d'orgue Hydraulique, trouvée dans les ruines de Carthage. Le clavier (évidemment diatonique) apparaît nettement.

Abandonné en Occident, à la suite des invasions barbares, l'orgue se maintint à Byzance, pour réapparaître en 757, à la cour de Charlemagne, sous la forme d'un présent envoyé par l'empereur d'Orient Constantin V au puissant roi des Francs, plus tard empereur d'Occident. Cet instrument, mystérieusement détruit fut cependant à l'origine de la tradition moderne de l'orgue. Copié, imité, non sans une sérieuse décadence, il fut reproduit à de nombreux exemplaires en France, en Allemagne, en Angleterre et en Italie. Peu à peu, le clavier s'enrichit de notes chromatiques, tout d'abord le si bémol nécessaire aux "muances" de la solmisation médiévale. Par la suite, peu à peu, les autres notes chromatiques apparurent l'une après l'autre, tant et si bien que lorsque surgit l'idée d'adapter le clavier au Psaltérion, la question du chromatisme ne se posait déjà plus.

Le clavier ancien avait connu bien d'autres dispositions défectives (fig. 2). Par exemple, avant l'invention de **l'abrégé** de l'orgue (1), chaque touche devant se trouver en regard du tuyau correspondant, les intervalles entre les touches pouvaient se trouver d'une ampleur excessive (jusqu'à dix centimètres). Le système des ressorts de rappel, déjà connu de l'Antiquité, étant tombé en désuétude, certains claviers vers les XIe ou XIIe siècles étaient munis de touches en forme de tirettes, que l'on manœuvrait à pleines mains et qu'il fallait repousser (ou retirer) à la fin de la notre jouée. Ce dispositif explique les longues tenues du "ténor" de l'**organum** médiéval.

Après son adaptation aux instruments à cordes, le clavier allait subir encore quelques avatars mineurs, avant d'être fixé d'une manière qui ne

(1) Cf. E.M., n° 210, juillet 1974, pp. 11 à 16.

bougerait plus jusqu'à nos jours. Les plus anciens claviers "modernes" (XVIe, XVIIe siècles) se présentaient à peu près comme les nôtres : touches diatoniques blanches (bois clair ou ivoire) et les altérations noires (ébène ou bois teinté), avec de notables variantes, en raison de la rareté et du coût élevé de l'ivoire et de l'ébène. Un changement radical s'effectue au cours du XVIIe siècle, pour une solution qui restera en vigueur jusqu'à l'orée de l'époque du piano, à la fin du XVIIIe siècle : désormais, ce sont les touches diatoniques qui seront noires, et les chromatiques qui seront blanches (fig. 3). La véritable raison de ce changement est, de toute évidence, économique. Mais les fabricants et les commerçants, passant discrètement sur cette peu noble contingence, font valoir que le clavier ainsi disposé met en valeur la beauté des mains des dames clavecinistes. D'autres transformations du clavier seraient plus étonnantes encore. L'étendue des instruments à clavier n'étant pas extensible, on en vint, au XVIIe siècle finissant, à sacrifier quelques altérations de l'octave la plus grave (plus rarement à l'aigu) au profit de diatoniques manquant, ce qui, bien évidemment, limitait les modulations (exemple nº 4). Chaque claveciniste étant, en général capable d'accorder son instrument, il lui était loisible, pour l'exécution d'une pièce particulière, d'accorder, par exemple, son fa diésé. Une autre solution était l'usage de touches "brisées" (exemple nº 5) ce qui compliquait singulièrement l'organisation intérieure du mécanisme (nombre de cordes et nombre de sautereaux augmentés).

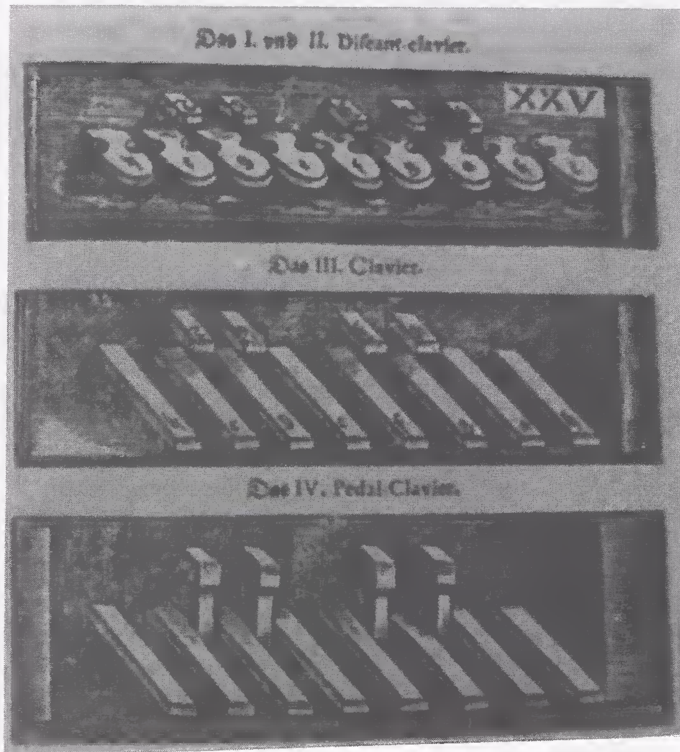


Fig. 2 - Claviers d'un orgue du XVe siècle. (Ext. de PRAETORIUS, **Organographia**.
Le clavier du haut est le récit (I et II).
Le clavier du milieu est un autre manuel.
Le clavier du bas est un pédalier.
Les noms des notes (graphie allemande) sont indiqués sur les touches. Le pédalier et le second manuel ne comportent pas de si bémol.

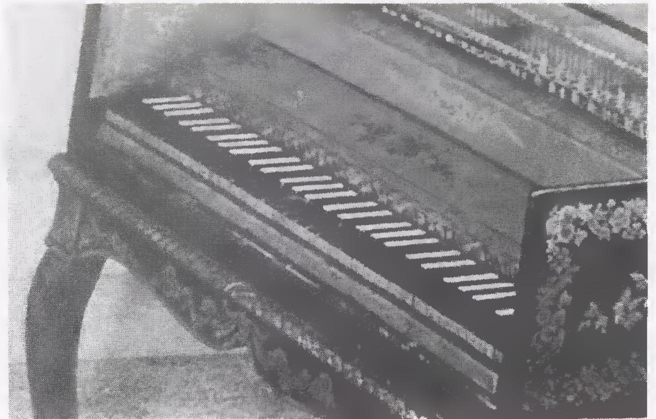


Fig. 3 - Clavier de clavecin du XVIIe siècle. Les touches diatoniques sont noires, les chromatiques blanches.

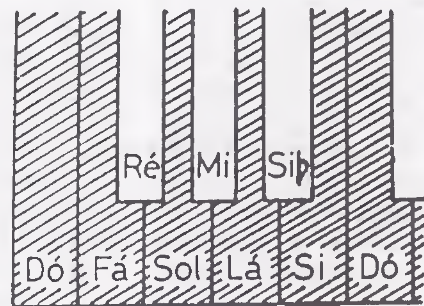


Fig. 4 - Accord de la courte octave au grave du clavier du clavecin.

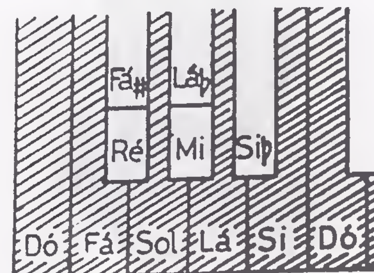


Fig. 5 - Accord de l'octave grave d'un clavecin à touches "brisées".

Une autre recherche fut celle du clavier permettant l'usage d'intervalles inférieurs au demi-ton, tiers ou quart de ton. Suivant Mersenne (2), l'organiste Jean TITELOUZE (1563-1633) se serait fait construire une "épinette particulière", qu'il lui avait fait entendre, et sur laquelle les tons étaient divisés en trois degrés chromatiques. Il semble que toute la musique du grand organiste écrite pour cet instrument ait disparu avec ladite épinette, dans un incendie. Nous avions tenté la reconstitution de cet instrument, dont seul le clavier fut réalisé (photo n° 6).

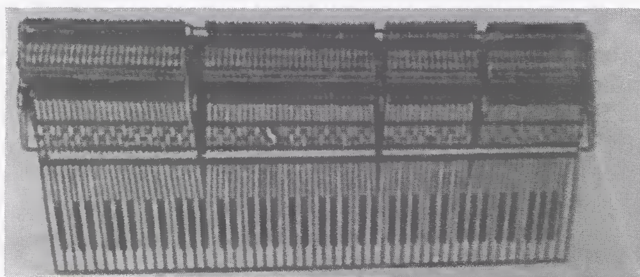


Fig. 8 - Clavier à disposition rayonnante (XIXe siècle).



Fig. 6 - Clavier à tiers de tons (19e d'octave) conçu par l'organiste et claveciniste Jean TITELOUZE (1563-1633). Reconstitution et photo de l'auteur.

Au cours du XIXe siècle et du XXe, d'autres expériences de clavier nouveau furent tentées, à la vérité sans grand succès. Les facteurs Staufer & Heidibger, de Vienne, en 1824, puis Olof Granfeld, de Stockholm, en 1828 (dont la construction se poursuivit jusqu'en 1907) mirent en vente des pianos comportant un clavier en arc de cercle (photo n°s 7 et 8). Plus révolutionnaire fut le clavier de Paul JANKO (1856-1919). Ici, six rangées de touches superposées et formant un plan incliné (cf. ill. n° 9). Le système permet le même doigté quelle que soit la tonalité et réduit de 2/7 l'extension d'octave.

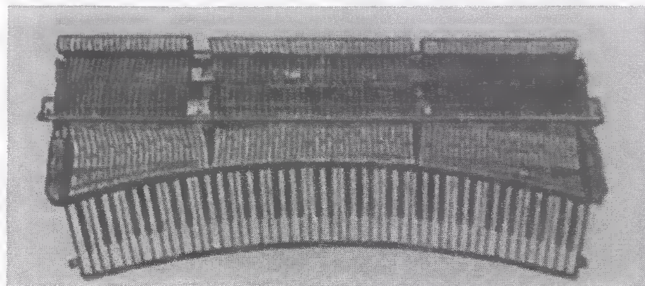


Fig. 7 - Clavier en arc de cercle de Staufer & Heidibiger (Vienne, 1824) et de Olof Granfeld (Stockholm 1828).

On a construit également, avec des intentions diverses, des instruments à deux et même trois claviers (fig. 10). Les deux claviers traditionnels du clavecin permettent — nous verrons comment — de diversifier la registration. Les pianos à deux clavier, soit en vis à vis (pour jouer la littérature à deux pianos ou même à huit mains sur le même instrument) soit superposés (pour la transposition au demi-ton, le second étant accordé une seconde mineure plus haut que le premier), ou encore pour faciliter les doigtés. Le pianiste polonais Joseph WIENIAWSKI (1837-1912) avait incité le facteur parisien E.J. MANGEOT (1834-1898) a construire des pianos à claviers renversés (véritables monstres superposant en réalité deux pianos à queue). Le second clavier procède en sens inverse du premier, de manière à mettre le grave et l'aigu à portée de la même main. Le pianiste russe Zarembski présenta cet instrument à l'Exposition Universelle et Internationale

---

(2) M. MERSENNE, **Harmonie Universelle**, Livre VIe "de la rythmique", proposition XXXIV.

de Paris de 1878 avec un succès tel que l'année suivante il était nommé professeur chargé de l'enseignement de cet instrument au Conservatoire royal de Bruxelles, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort en 1885.

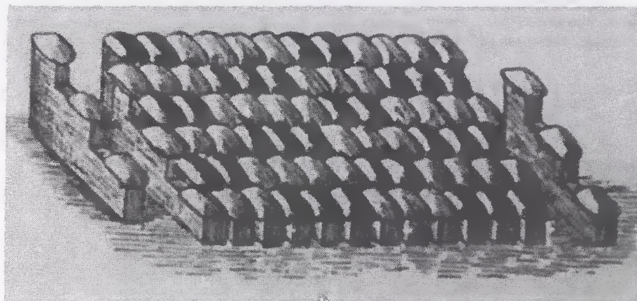


Fig. 9 - Clavier Paul JANKO (1856-1919).



Fig. 10 - Clavecin à trois claviers (Florence, 1779). The metropolitan Museum, New York.

Les investigations dans le domaine des intervalles plus petits que le demi-ton reprirent, après une certaine accalmie à l'époque romantique, au cours de la seconde partie du XIXe siècle. En 1892, le facteur G.A. Behrens-Segalden, de Berlin, mettait sur le marché son piano à quarts de tons (deux claviers) breveté. En 1911, à l'instigation du compositeur et pianiste Ferrucio BUSONI fut construit un harmonium à 1/6 de tons et à deux claviers. En 1920, enfin, **à Paris** le compositeur russe (émigré) VICHNEGRADSKI commença à construire un piano à quarts de ton **sur deux claviers** que dans un premier temps il ne réussit pas à terminer. Aloïs HABA (1893-1973), à Prague reprit ces travaux et mit au point trois modèles de pianos à quarts de tons à deux et trois claviers. De nos jours, ces recherches sont poursuivies par le compositeur mexicain Julián CARRILLO (sans modification du clavier normal, les micro-intervalles étant répartis sur l'étendue totale de l'instrument).

Bibliographie : se reporter aux ouvrages généraux décrits dans notre bibliographie générale (E.M., n° 203, déc. 1973).

Comment se désigne le clavier : en Allemand : *Klaviatur, Tastatur* - Anglais : *keyboard* - Italien : *tastiera* - Espagnol : *teclado*

Prochain article : *Le virginal et l'épinette.*

LA QUERELLE DES BOUFFONS
aspects historiques et esthétiques

par **Daniel PAQUETTE**
Professeur à l'Université Lumière de Lyon

La querelle dite des Bouffons se situe au centre du siècle des *Lumières*, avec pour "œil du cyclone", la date du 1er Août 1752, présentation à Paris de la Servante maîtresse *(Serva padrona)* de Pergolèse.

Cette dispute, en gestation dès l'aube du XVIIIe siècle atteint les prémisses de la Révolution. Chronologiquement, on distingue un premier conflit en 1702-1704, un deuxième avec l'arrivée de Rameau comme compositeur d'opéras en 1733, la querelle proprement dite, celle des Encyclopédistes, (1752-54), la lente décroissance du conflit jusqu'à 1762, pour en voir l'achèvement pendant l'existence parisienne de Gluck (1774-79).

C'est en apparence une lutte entre les musiques italienne et française. En réalité, le choc des deux concepts qui gouvernent les arts : intellect et sensibilité.

Il y a depuis le développement de la polyphonie antinomie et complémentarité entre France et Italie, dans une sorte de va-et-vient salutaire et enrichissant. Ces échanges débutent au XVe siècle à la Cour de Bourgogne (avec Dufay qui vécut en Italie), passe par Montéverdi qui s'imprègne de la chanson française en Flandres, par Couperin (Coperini) voulant réconcilier les tendances adverses dans *Les goûts réunis.*

Le problème de l'hégémonie de la musique italienne s'est toujours posé. Il s'est résolu sans heurt au XVIIe siècle en Allemagne et en Angleterre, au XIXe en Russie.

En France ce ne fut pas le cas. Après Rameau, et hors l'exception que représente Berlioz, la musique française ne retrouvera une identité nationale que plus de soixante-dix ans après la fin de ce bouleversement esthétique qu'est la *Querelle des Bouffons.*

Premières escarmouches

En 1702 l'abbé Raguenet attaque vivement Lully avec son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et l'opéra*

"La langue italienne a un grand avantage sur la langue française pour être chantée en ce que toutes les voyelles sonnent très bien, au lieu que la moitié de celles de la langue française sont des voyelles muettes qui n'ont presque point de son".

Lecerf de la Vieville riposte deux ans plus tard avec sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française.* Ce dernier considère la musique italienne par trop complexe.

"Leur amour pour les chants extraordinaires, la torture qu'il faut se donner pour déchiffrer leurs effroyables transpositions (...) sont des marques très certaines que la musique (de leur motets) n'est point naturelle."

Cette "science" prêtée aux Italiens restera le symbole de la modernité dans les débuts de la *querelle.* Ce pamphlet est un écho de la *Querelle des Anciens et des Modernes* qui agitait le monde littéraire à la fin du XVIIe siècle. Or, ce qui n'était qu'oppositions musicales, prend sous la férule des Encyclopédistes un tour plus esthétique avec implications nombreuses et même politique. Ils adoptent d'ailleurs la position contraire en estimant la musique italienne simple et naturelle. Rameau, il est vrai était passé par là.

Lullistes et Ramistes

En 1733, la création d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau relance le débat. La nouveauté de sa musique provoque un clivage entre les traditionalistes qui se réclament de Lully et les novateurs qui s'enthousiasment pour l'auteur du *Traité de l'harmonie réduit à ses principes naturels.*

Dans cet ouvrage Rameau fonde sa théorie sur des données scientifiques et subordonne la mélodie à l'harmonie dont elle émane. Voici engendré une nouvelle conception de la "nature" (le titre de l'ouvrage est éloquent d'ailleurs !). Est naturel ce qui s'appuie sur la réalité physique du corps sonore et sur les rapports mathématiques entre le son fondamental et ses harmoniques. Ses détracteurs lullistes considèrent Rameau comme un italianisant, dans la logique émise par Lecerf de la Vieville de trop grande complexité. Quant à Rameau lui-même, il se veut strictement un musicien asservi aux strictes lois qu'il a lui-même élaboré, et reste isolé. Aucun des partis en présence ne pourra vraiment l'annexer.

Rameau fera vite amende honorable. Dès 1735, avec la création des *Indes Galantes*, il plie le genou devant Lully dans sa Préface, achevant du même coup le combat entre lullistes et "rameauneurs"

"Le public ayant paru moins satisfait des scènes des *Indes galantes* que du reste de l'ouvrage, je n'ai pas cru devoir appeler de son jugement (...) Toujours occupé de la belle déclamation, et du beau tour de chant qui règnent dans le récitatif du grand Lully, je tâche de l'imiter, non en copiste servile, mais en prenant comme lui, la belle et simple nature pour modèle."

La réconciliation s'opère car la tragédie lyrique est de plus en plus contestée. Les représentations de l'Opéra sont si détestables que des pamphlets circulent comme les *Réflexions sur l'Opéra* (1741) de Remond de Saint Mard pour dénoncer l'indigence du spectacle. Ce sera une des causes de la désaffection du public envers l'opéra de tradition lulliste. Plus tard, dans sa Lettre XXIII de la *Nouvelle Héloïse* Jean-Jacques ne manquera pas d'ironiser sur les carences du jeu scénique, du hurle francese et du vacarme de l'orchestre.

"... ce sont les cris affreux, les longs mugissements dont retentit le théâtre durant la représentation. On voit les Actrices presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant; on ne sait lequel est le plus désagréablement affecté de l'œil ou de l'oreille; leurs efforts font autant souffrir ceux qui les regardent, que leurs chants ceux qui les écoutent, et ce qu'il y a de plus inconcevable est que ces hurlements sont presque la seule chose qu'applaudissent les spectateurs (...). Concevez que cette manière de chanter est employée pour exprimer ce que Quinault a jamais dit de plus galant et de plus tendre."

Laugier, ami de Rameau exprime ses regrets

"Il y eut un temps où nos musiciens exécutaient avec plus d'exactitude et de goût qu'ils ne font aujourd'hui."

Cette deuxième étape s'achève en 1748 avec les *Bijoux indiscrets* de Diderot. Ce pamphlet écrit sur le mode plaisant oppose le musicien qui plaît "aux ignorants et aux barbons" *(ut mi ut sol)* donc Lully à celui qui plaît "à la jeunesse et aux virtuoses" *(ut ré mi fa sol la si ut ut)* c'est à dire Rameau.

"Qui nous fera des ariettes légères, des airs voluptueux et des symphonies de caractère comme le moderne? *Utmiutsol* a seul entendu le dialogue. Avant *Utremifasolasiututut* , personne n'avait distingué les nuances délicates qui séparent le tendre du voluptueux, le voluptueux du passionné, le passionné du lascif."

Par la voix de Diderot, on voit que les Encyclopédistes sont encore ramistes. L'estime réciproque entre Rameau et d'Alembert se manifeste par la publication des *Elements de Musique* de ce dernier auteur en 1752, sorte de "traduction" déformée du *Traité de l'Harmonie*..., qui par ailleurs, ne brille pas par clarté d'élocution graphique.

"l'exposé que je vais faire de mon travail donnera au lecteur une idée générale du principe de M. Rameau, des conséquences qu'on en tire, de la manière dont j'ai préféré ce principe et ces conséquences."

En 1749, Grimm arrive à Paris et durcit les positions dans cette joute passée à la littérature. Par son éducation, il défend l'opéra italien et ouvre la polémique à l'occasion de la reprise de l'*Omphale* de Destouches. Le 3 février 1752, sa *Lettre sur Omphale* oppose Destouches à Campra et Rameau, ce dernier restant pour l'heure hors d'atteinte des Encyclopédistes.

"J'arrive à Paris aussi prévenu contre votre opéra que le sont tous les étrangers; (...) à mon grand étonnement, j'entends un ouvrage sublime, *Platée*, puis un ravissant ballet, *Pygmalion*."

Six mois plus tard s'ouvrent les hostilités. Le 1er août 1752 une troupe de comédiens italiens sous la conduite de Bambini présente au public parisien la *Serva padrona*, l'une des douze pièces (comme *il giacotore*, *il maestro di musica*, *La finta cameriera*) de divers auteurs : Leonardo Leo, Jommelli Durante, Rinaldo da Capua, etc. Cette *Servante maîtresse* déchaîne les passions. Fait d'autant plus étonnant que jouée en 1746 au théâtre italien, elle n'avait obtenu aucun succès.

Un édit royal chasse les Bouffons de Paris le 7 mars 1754. La reprise triomphale de *Platée* de Rameau contribue aussi à leur départ. Leur influence demeure, car ces intermèdes étaient de facture très simple : 2 à 4 personnages du peuple vivant au quotidien, péripéties comiques fréquentes, intrigue unique, rapidité des changements de situation, facilité des airs *a da capo* avec un duo final.

Il ne s'agit pas d'*opéra bouffe* au sens que nous lui donnons actuellement (opéras-comiques totalement chantés comme le *Falstaff* de *Verdi*) car ces spectacles légers et aimables étaient intercalés entre les actes de l'*opéra seria (intermezzi).*

Quoi qu'il en soit, l'entrée en lice de Rousseau qui grave à ses frais la *Serva Padrona* (et surtout la présence (au moins nominale de la famille royale aux représentations) enveniment et grossissent exagérément cette dispute. La Reine soutient les Bouffons; le Roi et la Pompadour protègent la musique française. Chacun des deux partis se tient sous les loges respectives des souverains d'où le nom de "Guerre des coins". On se livre à de rudes empoignades qui ne sont pas qu'insultes ou pamphlets. Le castrat Caffarelli est blessé en duel. Quant à Rameau, ses amis lui déconseillent de porter l'épée en duel. Le coin de la Reine crie le plus fort, entraîné qu'il est par les Encyclopédistes dont les chefs de file se nomment Grimm et Rousseau.

Dans sa *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'opéra* (novembre 1752) d'Holbach montre les ravages des Italiens dans l'esprit du public.

"Le théâtre auguste de l'Opéra a été profané par d'indigne bateleurs... On rit à l'Opéra, on y rit à gorge déployée... Le Français a abandonné la musique de ses pères ; il court en foule à des productions monstrueuses et dont nous n'avions aucune idée (...) trois misérables intermèdes ont fasciné le public depuis trois mois."

Dès lors, les hostilités sont ouvertes et Rousseau se donne le beau rôle.

Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fut agi d'une affaire d'Etat ou de religion. L'un, plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes soutenait la musique française ; l'autre plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé de vrais connaisseurs, des gens à talent, des hommes de génie. (...) La dispute en s'animant produisit des brochures. Le coin du roi voulut plaisanter, il fut moqué par le Petit Prophète : il voulut se mêler de raisonner, il fut écrasé par la *Lettre sur la Musique française.* Ces deux petits écrits, l'un de Grimm, et l'autre de moi, sont les seuls qui survivent à cette querelle.

Une soixantaine d'écrits divers paraissent entre 1753 et 1754, (19 pamphlets pour le seul mois de février 1753) la plupart ne sont pas signés comme ce *Petit Prophète de Boehmischbroda, le correcteur des Bouffons et la guerre de l'opéra* de janvier 1753 (qui est finalement de Grimm). C'est une moquerie de l'opéra français qui demande simplement de prendre pour modèle l'italien.

"Et je vis un homme qui tenait un bâton (...) et il faisait un bruit comme s'il fendait du bois (...) et je vis qu'on appelait cela battre la mesure et encore qu'elle fut battue bien fortement, les musiciens n'étaient jamais ensemble. (...) Et je m'ennuyais à écouter un recueil de menuets et d'airs qu'ils appellent gavottes, rigausons et tambourins et contredanses, le tout entremêlé de scènes de plein chant. (...) Et je vis que l'on nommait cela en France un opéra. (...)

La réponse viendra d'un autre anonyme (qui est Diderot) avec un pamphlet *Au Petit Prophète...*, où il déclare : "Vous avez beaucoup d'esprit et beaucoup plus de méchanceté."

Le 25 janvier paraît la *Réponse du coin du Roi au coin de la Reine* de l'abbé de Voisenon. Il trouve en Rameau - qui n'intervient pas encore dans la querelle - "le premier homme de son siècle."

Diderot reste lucide dans son *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra sur la plainte du milieu du parterre* et joue le conciliateur en comparant l'*Armide* de Lully et la *Donna superba.* Ceci prouve que le jeu est d'emblée faussé. En mettant sur le même plan la tragédie lyrique (forcément austère) et l'opéra bouffe (obligatoirement amusant) les Italiens étaient assurément gagnants.

Se succèdent les *Prophètes du grand prophète Monet*, la *Lettre écrite de l'autre monde par l'A.D.F.* (abbé Desfontaines) à M.F. (Fréron ; l'auteur réel était Suard) l'*Anti Seurra ou Préservatif contre les Bouffons italiens,* la *Réforme de l'Opéra, les Réflesions liriques, l'apologie du sublime bon mot, le jugement de l'orchestre de l'Opéra, la Paix de l'Opéra, etc.* Jacques Cazotte dans *la Guerre de l'Opéra* avait déjà vu toutes les implications politiques de la *Querelle des Bouffons.*

"Le feu est à tous les coins de l'Opéra ; la musique italienne y est aux prises avec la musique française. Imaginez le désordre d'une guerre en même temps étrangère et civile."

Les arguments sont d'ailleurs éminemment subjectifs.

"La musique française est d'une beauté mâle et régulière qui nous en impose par la fierté et la majesté. (...) L'italienne ressemble à une coquette rusée qui folâtre et qui nous charme par ses gentillesses. (...) Il est impossible de comparer l'une avec l'autre, elles ont chacune leurs beautés particulières, et ce serait diminuer nos plaisirs que d'en adopter une exclusivement à l'autre."

A la fin de l'année 1753, la parution de la *Lettre sur la Musique française* de Rousseau met littéralement le feu aux poudres. On a beaucoup glossé sur ce pamphlet. Certes Rousseau ne manque pas d'exagérer. On aurait tort d'y voir un verbiage oiseux et dépourvu de sens. Par cet écrit, les musiciens font à Jean-Jacques un éternel procès d'incompétence et de malfaisance.

"Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue. (...) D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et ne peuvent en avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux."

(A suivre)

LA SUITE (4e étape)



Un compositeur d'aujourd'hui... Henri Dutilleux "Un musicien-poète pour qui l'art n'est pas seulement traduction mais aussi transfiguration et ravissement..." (Gisèle Brelet).

La Suite d'orchestre que je vous propose ce mois-ci est plus exactement **une Suite de ballet** ; c'est donc **une succession de fragments symphoniques tirés d'un ballet, rassemblés pour être exécutés en concert.**

Cette formule date du XIXe siècle ; elle est encore appréciée de nos jours. Le ballet en question a pour titre : Le Loup.

LE LOUP

Dans ce court résumé, les passages auxquels nous ferons allusion sont en italique.

Cet argument puise aux sources du fantastique et rappelle de façon plus moderne et plus réaliste certaines métamorphoses de la mythologie... ou certaines différences raciales.

• **Premier tableau** : "La baraque foraine et les mystifications". (*décor* : un jour de fête dans un village). *Un dompteur fait exécuter à un loup d'acrobatiques cabrioles... tandis qu'une jeune bohémienne danse.*

Un cortège nuptial arrive sur la place... le fiancé est subjugué par la grâce de la jeune gitane. Le dompteur (magicien) le transforme en loup... mais ce n'est qu'un jeu et le fiancé... rejoint la noce.

Coquetteries de la danseuse... qui entraîne peu à peu le jeune homme dans une valse... tandis que la jeune fille part en compagnie du Loup, qui l'emporte dans la forêt...

• **Deuxième tableau** : "La chambre nuptiale, la Belle et la Bête" (*décor* : un paysage d'hiver, broussailleux, acéré).

Après un instant d'effroi, la jeune fille s'abandonne dans les bras du Loup. *Ils sont heureux...*

• **Troisième tableau** : "Dans la forêt, Danse d'amour, Danse de mort".

... Mais les gens ne peuvent imaginer qu'un tel bonheur soit possible... et... *un groupe de villageois les rejoint ; ils s'obstinent à séparer le couple ; la Belle défend son Loup... les poursuivants le blessent mortellement, et en tuant le Loup... ils ont aussi tué la Belle... alors, non contents de les avoir fait mourir, ils s'acharnent à séparer ceux qui viennent d'être unis dans la mort* : ils emportent la Belle solennellement... et jettent le Loup dans un fourré...

L'orchestre est réduit : vingt-cinq musiciens. La musique de ce ballet témoigne pourtant d'une ampleur, d'un charme et d'un relief saisissant.

COMMENT ABORDER CETTE ŒUVRE ?

L'Educateur jugera, selon l'âge des auditeurs, s'il doit aborder le sujet de l'action avant ou après les explications musicales.

Cette partition de grande valeur, va nous permettre de faire comprendre aux enfants qu'il y a deux façons de s'intéresser à une œuvre musicale :

— **prendre des points de repère dans les éléments de base** de la musique (thème, rythme, orchestration ou timbres particuliers) ;

— retenir **les éléments anecdotiques** qui sont liés à la musique. Pour cela, la première partie du ballet se prête très bien à ce genre de travail. En effet :

• **Dans le premier tableau** :

— introduction (1' env.) ;

— impressions ressenties à l'écoute de ce passage ;

— sonorité des instruments qui se distinguent le mieux : après les *percussions... les trompettes bouchées...* puis les *bois* (clarinettes, hautbois, flûtes s'associent à la *gaieté générale* ; ces derniers instruments apportent une *légèreté*, une *fraîcheur* ; un *climat de poésie* qu'on ne peut manquer de remarquer...

(à 2'15'' du début) : un **rythme de valse**, exécuté par **les cordes** donne à ce court passage un air plein de *tendresse et d'amour* ; la jeune bohémienne danse délicieusement...
(à 4'... ou à 1'15 env. du début) : c'est **un rythme très différent.** Un dompteur fait exécuter des cabrioles assez fantastiques à un loup... les badauds sont subjugués par toutes ces prouesses, à tel point qu'au bout d'un moment, un jeune homme est irrésistiblement attiré par la gracieuse gitane...

(rappel de la Valse)... tandis qu'à son tour une jeune fille est attirée par le Loup... La Belle et le Loup s'en vont, loin des hommes, dans la forêt...

Munis de ces points de repère musicaux et anecdotiques, l'audition du premier tableau (4'50'') apportera beaucoup de satisfaction aux enfants.

• **Début du deuxième tableau** (2' env.)

C'est un instant très tendre ; d'une grande poésie. Au fond de la forêt, la Belle s'aperçoit qu'elle a suivi un loup... la peur l'envahit — mouvement d'effroi... — le loup comprend la misère de sa condition... — bouleversée, le jeune fille s'approche à son tour et, prise d'abord de pitié, le caresse doucement...

Je propose un petit retour en arrière :

• **le thème du Loup** aux trompettes bouchées, au début du 1er tableau : 0'15'' env. ... puis

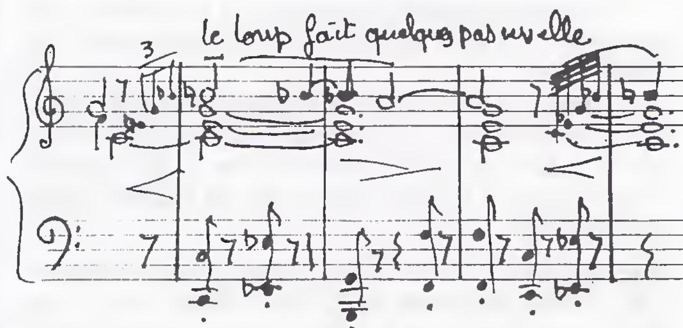
• début du 2e tableau (par *les bois*)... ensuite :

• *le thème* de la fin du 3e tableau, plus important, plus majestueux... ces trois extraits représentent le même tableau... mais joué, plus exactement **orchestré de trois façons différentes.**

• le début du **troisième tableau** peut faire découvrir ce qu'il advint aux deux héros :
• des poursuivants approchent ; ils viennent chercher la Belle

• La danse de mort... (rythme, expression, timbres ne sont pas les mêmes)...

• **audition du troisième tableau** (6'25) : le thème déjà signalé peut être reconnu par des jeunes auditeurs ; il donne à l'œuvre une conclusion triomphale ou sublime ; nous y voyons la transposition musicale d'un amour pur et puissant, entre la Belle et son Loup...



Conclusion pédagogique de cette œuvre : il n'est pas toujours besoin d'en connaître l'histoire, pour suivre cette partition musicale... les enfants en inventeront peut-être une, différente... avant de connaître celle qui a inspiré le compositeur du ballet.

Comme nous n'avons entendu que quelques extraits, nous avons là encore un exemple de Suite symphonique appelée aussi : *Suite de ballet.*

COMPLEMENTS D'INFORMATION

Choisissant parmi les plus grandes personnalités du moment (1953), **Roland Petit**, Maître de ballet, a demandé à **Jean Anouilh** et à **Georges Neveux** d'écrire un argument de ballet pour sa compagnie. **Henri Dutilleux** fut alors responsable de la partition musicale. Les décors ont été dessinés par **Carzou**. Depuis sa création, ce ballet a été joué dans le monde entier. Je vous souhaite d'avoir la chance de voir et d'entendre cette œuvre dans sa forme originale, qui est au répertoire de l'Opéra de Paris depuis Mars 1975. Pour l'instant nous vous ferons, je l'espère, apprécier les **fragments symphoniques** de cette œuvre qui ont été enregistrés sur disque.

Henri Dutilleux est né à Angers en 1916, mais sa famille est originaire du Nord de la France. Elève du Conservatoire National Supérieur de Paris, il obtient en 1938 le Premier Grand Prix de Rome de composition musicale. A partir de 1963 il se dégage des fonctions officielles qu'il occupait à l'ORTF (Radio-France) pour se consacrer exclusivement à la composition musicale.

Il est l'auteur d'œuvres de **musique de chambre** de plusieurs **ballets** et de **partitions symphoniques** dont plusieurs lui furent commandées par les Etats-Unis. J'espère vous parler prochainement d'une œuvre d'une particulière grande beauté intitulée *"Tout un monde lointain..."* (concerto pour Violoncelle.

En écoutant les œuvres d'Henri Dutilleux, on est frappé :

— de la part importante qui est faite au mystère et à la magie.

— du principe de la variation qui est très souvent utilisé ; nous en avons également des exemples dans "le Loup".

— et des effets sonores très personnels et très variés. Henri Dutilleux est un des meilleurs compositeurs français de notre temps, ses œuvres sont jouées dans le monde entier ; il s'inscrit dans la grande tradition musicale française.

Discographie : *"Trois ballets contemporains français"* **EMI (Pathé Marconi) A 2C 065-12091** (avec : *les Biches* de F. Poulenc et *la Création du monde* de D. Milhaud. Un disque d'une grande valeur artistique, que je vous souhaite de trouver encore chez les disquaires !

Jacqueline Planel

Concert, quai de New-York

Il est heureux que la musique du XXe siècle soit diffusée grâce à des associations comme celle fondée par Mme Yvonne Desportes pour la création contemporaine **(A.C.C.Y.D.)** et organisatrice d'une soirée, le 27 mars dernier, ayant pour cadre une salle de l'Eglise Américaine, à Paris.

Les ouvrages de musique de chambre furent assez variés pour donner quelque intérêt à ce concert : mélodies, duos, pièces instrumentales. D'abord une *étude* de J.Y. Matynia où les deux mains de son interprète Mme H. Berger juxtaposent des rythmes trois pour deux, et une *"danse hermétique"* aux accents violents, de D. Viskikis.

Ensuite, en *duo*, des pièces pour violon et clarinette de L. Laques tendant à associer mélodies et couleurs sonores suggérées par les titres répondant à une palette allant du bleu d'azur avec beaucoup de pizzicati aux cordes, jusqu'au vert véronèse. Le violon était tenu par A. Zeller pour ces liturgies *"du divin inaccessible".*

Dans un décor musical orientaliste, la voix de soprano de M.C. Bruneau, jeune cantatrice accompagnée par l'auteur M. Bacri, sut mettre en valeur trois mélodies dont la deuxième intitulée "Muezzin" rappelait le caractère et le style des œuvres composées dans le courant des années 1890 en Europe.

Ce périple nous fit escalader jusqu'en Chine, avec les *"Images"*, *"Dans le parc de bambou"*, *"Un Français à Pékin"* bien rendues par la harpe de H. Geliot qui sut donner à cette suite le côté exotique qui lui convenait. L'auteur de ces aquarelles sonores, *Monique Gabus*, élève d'Olivier Messiaen "aime l'expression de la vie intérieure" et se plaît dans la description qui montre comment l'art, selon Paul Klee ne reproduit pas le visible mais "comment il rend visible".

De *Jacques Guillemont,* notre collègue, il est difficile de mettre une étiquette sur la production écrite pour le piano, sinon qu'elle reste dans la lignée des pièces écrites par les musiciens et interprètes du XXe siècle, sans pour autant tenir compte des innovations techniques de ceux qui ont pris le relai au cours des trente dernières années, d'un Debussy ou d'un Bartók. D'une inspiration soutenue, il nous fut donné d'écouter les *préludes* de son cahier opus 47. Quant aux deux pièces d'un autre cahier composé en 1971 *"Evocation"* interprété comme un "écho de valse viennoise" par Mme Ferrand-Teulet, nous y trouvons un pianisme original pour la première et une technique de haut niveau pour la deuxième *"Phantasmes"*, écrite en fa, situant cette œuvre de J. Guillemont dans une ambiance harmonique polytonale, où les dynamiques sont savamment dosées et prises dans un mouvement rapide.

Olivier Corbiot

LE SON NUMÉRIQUE
définitions, avantages, applications

par **Bertrand MERLIER**
Chercheur au GRAME (studio numérique pour les compositeurs)
Spécialiste en informatique musicale et en acoustique.
Musicien et compositeur, notamment en électro-acoustique.

Lecteurs de compact disque, boîtes d'effets numériques, studio numérique... Depuis quelques années, de nombreux appareils numériques apparaissent sur le marché. Nous allons donc essayer de définir ce qu'est le **son numérique**, préciser quels sont ses avantages, ses applications, tant dans le domaine grand public que dans le domaine professionnel. Cette vue d'ensemble nous permettra de dévoiler un peu ce que pourra être l'avenir du son, grâce au numérique.

SON ANALOGIQUE, SON NUMÉRIQUE ?

Pour définir le son numérique, il ne semble pas inutile de rappeler d'abord ce qu'on appelle son analogique, puisque jusqu'à maintenant, la chaîne du son était exclusivement **analogique.**

Une onde sonore peut être définie comme une série de mouvements vibratoires ordonnés. Un microphone permet de convertir ces ondes acoustiques en ondes électriques ; puis le stockage de ces informations sonores se fait sous forme magnétique (magnétophone) ou sous forme de gravure mécanique (disque). Le son peut donc exister sur différents supports (air, métal, plastique,...), mais tous les signaux manipulés gardent des formes identiques, se ressemblent : on parle donc d'analogie et par extension de son analogique.

Dans le cas du son numérique, on réalise dès l'origine du son une conversion analogique → numérique (grâce à des circuits électroniques spécialisés). La norme HIFI travaille à 44,1 kHz, c'est-à-dire que 44 100 fois par seconde, on prend note de l'amplitude instantanée du signal sonore. On se retrouve donc avec une liste de nombres (44 100 nombres chaque seconde en mono, 88 200 en stéréo) qui sont en général manipulés en binaire : 0010100... Il n'y a plus analogie avec le son de départ, plus de ressemblance, car **un son numérique est une liste de nombres.**

LE NUMÉRIQUE, UNE GARANTIE DE LA QUALITÉ DU SON

C'est l'affirmation que vous assènent tous les vendeurs de HIFI. Mais, essayons de préciser ce fait.

La chaîne du son comporte de nombreuses étapes et transformations, qui sont autant de risques de dégradations pour le signal sonore.

En analogique : les amplitudes des signaux sont faibles (environ 1 volt) ; le moindre changement – même d'un millième de volt (0,1 %) – provoque une déformation, une distorsion du signal analogique. Chaque copie, chaque appareil provoque de légères dégradations du signal ; d'où l'apparition de bruit de fond, perte de dynamique, distorsion, usure, craquement,... bref tous les fléaux caractéristiques du son analogique.

En numérique : le son est une liste de 0 (zéro) et de 1 (un). 0 peut être codé par 0 volts et 1 par 5 volts, ou bien la présence ou l'absence d'un signal lumineux. Il s'agit donc de niveaux élevés et très distincts : il est impossible de confondre un 0 et un 1, et ce même s'il y a 1 volt de perturbation (20 % d'erreur) ! De plus, copier un son numérique équivaut à copier une liste de nombres et cela, les machines le font sans erreur. Donc, le numérique permet de s'affranchir des problèmes de déformation, de pertes, d'usure, de sensibilité aux parasites...

L'usage de l'informatique permet aussi de mettre en œuvre des systèmes de corrections d'erreurs très sophistiqués, au cas où... Ces systèmes permettent d'estimer ce qu'aurait dû être le signal en l'absence d'erreur (en vérifiant la cohérence du signal à un instant donné avec les 5 ou 10 valeurs précédentes). En cas d'incohérence notoire, il y a substitution du ou des nombres mis en cause par une estimation : il vaut mieux entendre un signal estimé plutôt qu'un grand clic !

SOUPLESSE DE L'INFORMATIQUE

Le numérique et l'ordinateur sont inséparables et la frontière entre le son et l'informatique s'estompe de plus en plus. Le numérique peut aisément remplir la plupart des tâches analogiques de façon simple et plus rapide pour une qualité supérieure.

En analogique : il faut une machine spécialisée par opération, notamment parce que chaque étape utilise des techniques très différentes (mécanique, magnétisme, électronique,...) :

- une machine pour la gravure mécanique des disques,
- une machine pour l'enregistrement magnétique,
- une machine pour le mixage,
- une machine pour les filtrages, les effets spéciaux,
- un synthétiseur pour faire du son,
- etc.

En numérique : toutes les manipulations pourraient être faites sur un seul et même ordinateur avec plusieurs logiciels adéquats. Il faut entendre ici ordinateur au sens large du terme : un lecteur de compact disque, c'est un micro-ordinateur spécialisé dans la lecture des CD, un synthétiseur numérique de même. L'ordinateur – ou sa version simplifiée : le micro-processeur – est désormais présent partout (même dans les machines à laver...). Pour l'ordinateur, enregistrer, mixer, transformer le son, c'est toujours manipuler des listes de nombres ou de bits et éventuellement procéder à des calculs sur ces nombres.

LE NUMÉRIQUE AMÉLIORE LA QUALITÉ DU SON ET PERMET DE NOMBREUX TRAITEMENTS SOPHISTIQUÉS

Nous allons passer en revue les nombreuses applications qui existent déjà, tant pour le grand public que pour les professionnels. Car le son numérique nous a déjà bien envahi.

GRAND PUBLIC

La révolution majeure pour le grand public a certainement été le lecteur de compact disque audio, qui donne souvent accès à des enregistrements d'une qualité exceptionnelle, autrefois réservée aux studios professionnels (à condition qu'il ne s'agisse pas d'un repiquage d'une ancienne matrice analogique !!!). (**)

Les préamplificateur et amplificateur numériques commencent à faire une timide apparition. Ceux-ci permettent de conserver plus loin dans la chaîne du son le gain de qualité apporté par les enregistrements numériques. Malheureusement, aucune solution numérique n'est encore clairement envisagée pour les 2 maillons les plus faibles : le microphone et le haut-parleur (encore que des recherches soient en cours...).

Les avantages du numérique pour le grand public sont :

- une amélioration de la qualité sonore,
- une souplesse d'emploi accrue, grâce à l'affichage du temps, des numéros ou même des noms en clair des morceaux,
- le confort de la programmation : il est désormais possible de lire les morceaux d'un CD dans l'ordre inverse, de "sauter" l'écoute d'un morceau, d'écouter 100 fois le même passage...

MUSICIEN (semi-professionnel)

Le musicien manipule depuis des années le son numérique, presque sans le savoir, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose...

L'un des premiers synthétiseurs numérique (RMI keyboard computer) est apparu sur le marché il y a maintenant une quinzaine d'années. Aujourd'hui, tous les synthétiseurs ou orgues de variété sont désormais à synthèse numérique. On trouve deux grandes méthodes :

- soit des sons réels ont été numérisés et "optimisés" en usine et sont stockés dans des mémoires non-volatiles ou permanentes (EPROM, cartouches ou disquettes) ; lors de l'appui sur une touche du clavier, le son est lu dans la mémoire, tout comme on lit un morceau de bande magnétique ;

- soit, un micro-processeur rapide spécialisé lit les réglages de la façade et calcule sur l'instant tous les échantillons nécessaires à la production du son. C'est le cas du célèbre DX7.

Dans les deux cas, on trouve à l'intérieur du synthé : un micro-processeur, de la mémoire (pour les programmes ou les sons), les convertisseurs numérique → analogique, permettant de rendre audibles les données numériques.

L'échantillonneur est une réalisation informatique encore plus poussée : cet appareil permet d'enregistrer en numérique quelques dizaines de secondes d'un son (voire même de plusieurs sons), d'effectuer quelques transformations (découpe, mise à l'envers, filtrage, enveloppe,...) puis d'en jouer à l'aide d'un clavier. Pourquoi pas un "Steinway qui tient sous le bras", un solo de casseroles ou une mélodie de gouttes d'eau...

L'ordinateur musical

Le mouvement a été amorçé par Yamaha en 1983-84 avec le CX5M. L'ordinateur musical est devenu le couteau suisse du musicien d'aujourd'hui : tous les types de synthèses ou transformations du son peuvent être faits sur un ordinateur (ce n'est qu'une question de logiciel), tous les outils de composition peuvent être mis à la disposition du musicien dans une même boîte !

On trouve déjà 5 ou 6 systèmes d'informatique musicale dédiés au son numérique sur Atari, MacIntosh, compatible PC et de prix tout à fait abordable. Un exemple concret : le CDP, station de travail **complète** du son numérique CDP sur Atari coûte environ 20 000 francs (Composers' Desktop Project, York). Ces stations permettent :

- la synthèse du son par logiciel (par formules),
- l'enregistrement numérique de qualité sonore parfaite (44 kHz stéréo),
- de nombreuses transformations du son (découpe, mise à l'envers, mixage, filtrage...),

– l'archivage numérique sur disque informatique ou sur R-DAT.

Ces systèmes présentent tout de même certaines limitations :

– le nombre de voies simultanées à l'écoute est 2 (stéréo), alors qu'on pourrait rêver de quadriphonie ou plus...

– la durée d'enregistrement est limitée par la taille (et le prix) des disques durs : un disque de taille standard (80 Mo) peut contenir 6 à 7 minutes de son (176 000 kilo-octets par seconde).
– beaucoup d'opérations sophistiquées sont gourmandes en temps-machine et ne peuvent se faire en temps réel : on peut tout faire, mais il faut parfois attendre 5 minutes ou plus pour écouter le résultat...

Ces stations de travail du son, accessibles aux particuliers, sont en pleine expansion et vont offrir de plus en plus de possibilités et de confort à leurs utilisateurs.

PROFESSIONNEL

Les professionnels de l'enregistrement possèdent déjà depuis quelques années des grosses stations de travail audio (Audio Work Stations en anglais), encore baptisées systèmes d'enregistrement sur disque dur. Il existe 5 ou 6 systèmes de ce type au monde : Synclavier, Fairlight, Ned, Lexicon... Leur prix commence à partir de 100 000 NF (10 millions de francs anciens).

La qualité de ces machines est encore bien supérieure à la norme HIFI grand public. Entre autres fonctionnalités, elles possèdent :

– des possibilités de synthèse sonore sophistiquées,
– un échantillonneur numérique de grande capacité,
– un enregistreur sur disque dur, permettant un stockage de durée importante (1 à 2 heures),
– de nombreux effets numériques,
– transformations du son,
– découpe, mise à l'envers, mixage, filtrage, bien souvent en temps réel,
– archivage sur disque informatique, et même directement sur bande numérique ou graveur de CD.

Ces machines sont principalement destinées à la réalisation des bandes-son des films ou des matrices numériques des Compact Disques. Certains musiciens fortunés ou centres de recherche musicale en possèdent.

EFFETS SPÉCIAUX

Les boîtes d'effet étaient autrefois pleines d'électronique et spécialisées dans une seule fonction. Depuis les années 80, les conversions Analogique-Numérique et Numérique-Analogique sont tout à fait maîtrisées. On sait respecter parfaitement la qualité du son. Sur du son numérisé, il devient très facile de réaliser tous les effets imaginables : il ne suffit que d'appliquer la bonne formule mathématique sur une liste de nombres ! On commence à voir apparaître des machines de traitement du signal bonnes à tout faire : il suffit de lui fournir le programme adéquat pour obtenir n'importe quel effet voulu. En achetant (quelques centaines de francs) une nouvelle disquette ou une nouvelle ROM (mémoire non-volatile, permanente) pleine de nouveaux programmes, il est possible de changer en un instant du tout au tout les fonctionnalités d'une machine à traiter le son.

Réverbération, écho, phasing, filtrage, tout est une question de mathématique, de mémoire et de programmation.

On assiste de plus en plus à une **banalisation de l'électronique**, puisque la plupart des machines de son numérique se résume à un calculateur très puissant et des convertisseurs d'entrées et de sorties audionumériques.

Les fonctions sont désormais réalisées par des programmes informatiques, ce qui apporte :

– une excellente qualité sonore,
– une grande souplesse d'utilisation,
– beaucoup de "gadgets" pour le confort de l'utilisateur,
– permet d'améliorer les traitements en changeant uniquement les programmes, sans changer de machine,
– permet une ergonomie folle ou personnalisée,
– donne accès à une puissance de calcul audio considérable.

CONCLUSION

Le son est une matière vivante et fugitive. Depuis très longtemps, l'homme s'acharne à vouloir mettre le son en boîte, à vouloir le dominer, le fixer, le modeler, le reproduire à sa guise. Le solfège et la partition musicale ne sont qu'un pis aller (par rapport au but défini ci-dessus), le son analogique a permis de franchir un grand pas. Désormais, le son numérique frôle la perfection ; le travail de la matière sonore devient de plus en plus envisageable et facile, dans la mesure où l'on a trouvé un support de qualité pour fixer le son.

L'avenir du son numérique s'avère prometteur, mais il reste encore à convaincre les inconditionnels du son en direct...

NOTES

(*) Texte tiré d'une conférence sur l'informatique musicale, donnée au salon IMAGICA le 24 octobre 1989.

(**) Sur la pochette des compact-disques, on peut trouver l'une des inscriptions suivantes : DDD ou ADD ou AAD, etc, attestant que la prise de son, les montage et mixage ou la matrice ont été réalisés en numérique (D) ou en analogique (A). Ceci est un gage de qualité à regarder de près...

CROQUIS ET CROQUE-NOTES
Lectures vitaminées

Il existe dans la littérature, quelques pages revivifiantes. Elles remplacent avantageusement une visite chez le médecin. Aux déprimés, je conseillerais de lire *Les mémoires* de Berlioz, ou *Les grotesques de la musique.* Quelques textes choisis de Debussy permettent de rétablir un équilibre perturbé par des auditions tétralogiques intensives.

Le remède consistant à appeler son taxi en poussant le cri farouche des Walkyries, dégage les voies biliaires et accélère la circulation sanguine, à défaut de la circulation tout court.

En cas de dépression profonde, je préconiserais l'injection répétée d'une formule proprement miraculeuse. Le succès est garanti mais la potion est amère. Elle s'adresse aux personnes ayant subi quelques revers pénibles, échec à l'agrégation ou à l'option musicale du Baccalauréat, au bord du suicide.

Il est toutefois recommandé de prendre cette médication avant, car après, c'est trop tard. Ainsi que l'affirmait un humoriste : "quand on est mort, c'est pour la vie".

Ce traitement s'applique aussi aux utopistes, aux musiciens en particulier qui regardent les étoiles et en voient 36 chandelles, aux concertistes déprimés par une recette famélique, et aux professeurs d'éducation musicale, lassés de refaire chaque matin ce que la télévision défait chaque veille au soir.

C'est la réponse de Guillaume d'Orange à l'un de ses lieutenants, au soir d'une bataille perdue :

"Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre
Ni de réussir pour persévérer."

Voilà pour les cas aigus.

En régime normal, je conseillerais un traitement de fond : la préface de l'*Album pour la Jeunesse* de Robert Schumann.

Tout professeur devrait la connaître par cœur, et je tiens pour un scandale épouvantable son absence aux épreuves du C.A. Seule la négligence peut expliquer une telle lacune. Quant à moi, j'en prescris à mes étudiants une bonne dose chaque matin, à jeun, et les oblige à m'aborder en déclamant, sur le mode convaincu, la dernière phrase : "On n'a jamais fini d'apprendre".

A ceux qui trouveraient ma thérapie un peu ancienne, je recommanderais un tout dernier remède : la lecture du livre de Marcel Landowski, *La musique n'adoucit pas les mœurs.* C'est "fou" ce que cet homme-là a avalé comme couleuvres ! Certainement s'est-il vacciné avec les remèdes sus-nommés. Sa survie est un gage d'espoir pour les jeunes générations.

"Travaillez, prenez de la peine,
C'est les fonds qui manquent le plus".

Et les fonds, il s'est battu pour en obtenir. Son récit des rencontres avec les grands argentiers ferait rire s'il n'était triste à pleurer.

Allons, voilà un curieux remède... Ses effets sont variables, selon le terrain. En cas d'échec, plongeons-nous dans les *Propos sans orthodoxie* de Jacques Chailley. Ces propos sont de tous les temps car certains articles écrits en 1971 pour... l'Education Musicale, restent d'actualité, et la description du violoniste-fonctionnaire "sciant son jambonneau, tandis que sa mâchoire se décrochait pour d'immenses baillements" est aussi décapante qu'un dessin de Daumier.

Jacques Chailley est un grand médecin : son œil perçant débusque les maladies, son intelligence les traque, son humour les anéantit. Aussi n'est-il pas de maux, de tics ou de mauvaises habitudes qu'il ne révèle et épingle d'une plume alerte au tableau d'honneur de la sottise humaine. Il dénonce par exemple une épidémie qui sévit dans les milieux musicaux et qui touche notre langue française. Contre ce mal qui répand la terreur et frappe d'anesthésie les gens de bon sens, Jacques Chailley sonne "l'alerte aux Trissotins" et dénonce "l'hexagonal en musique".

Alors, si nous n'avons pas compris ce qu'est "la procéleusmatique agiotique" ou "la grammaire générative fonctionnelle", retroussons nos manches et renouvelons l'ordonnance.

On n'a jamais fini d'apprendre.

Jean Sichler

OFFRES D'EMPLOIS

– 2 intervenants en milieu scolaire adjoints d'enseignement, à pourvoir le 15 septembre 1990 **à Blois.**

Ecrire à : Mairie de Blois, bureau de recrutement. Hôtel de Ville.

– 1 professeur animateur-coordonateur **à Chartres.**

Renseignements auprès de Jean Leber, directeur du Conservatoire.

– 1 intervenant en milieu scolaire **à Angoulême.**

Ecrire à M. le Directeur de l'E.N.M., place Henri Dunant, 16000 Angoulême.

– Jean Sourisse recrute pour ses trois formations de nombreux chanteurs, bons lecteurs, non professionnels.

Renseignements : Jean Sourisse, 42 22 98 17.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
et la théorie musicale entre succession et éloignement
à l'occasion du 225e anniversaire de sa mort

exposé par Albert Palm

Il n'y a pas de doute que le temps "nouveau" de la théorie musicale européenne commence avec Jean-Philippe Rameau. En tant que musicien-compositeur il l'emporte brillamment sur ses contemporains, comme théoricien il se range parmi les géniaux codificateurs de la musique, prenant sa place à côté des Pythagore, Boèce, Zarlino. Il a commandé deux siècles de pédagogie musicale et façonné l'oreille d'un dizaine de générations. Lorsque le 12 septembre 1764 il mourut à Paris, la France avait perdu son plus grand théoricien de la musique.

Rameau est le théoricien de l'harmonie. Ramenant celle-ci à un principe "naturelle" qu'il trouva dans le phénomène de la résonance, il a postulé l'identité fonctionnelle de l'accord parfait et ses inversions ; établissant la relation et la succession des accords, il a simplifié leur nomenclature. Par sa définition du "centre harmonique" (1722) il a préparé la théorie de la tonalité, théorie qui, par sa complexité et son antagonisme avec l'atonalité, maintient la discussion jusqu'à nos jours.

Ses conceptions principalement rationnelles et mathématiques n'ont pas seulement déterminé la théorie, mais aussi la pédagogie musicale, où la construction des accords en tierces superposées, l'inversion et la relation fonctionnelle de ceux-ci comptent toujours parmi le fonds élémentaire de l'enseignement "officiel". Ses principes esthétiques et ses méthodes pour le chant et la formation instrumentale ont formé une quantitié de générations artistiques et influencé la vie musicale toute entière.

Malgré tous ces mérites, son image semble aujourd'hui ambiguë. Le développement général de nouvelles idées, même si elles ne sont pas encore perçues partout, ont révélé la fragilité de son système surtout là où il ne pouvait plus être le porteur des changements de l'œuvre musicale.

La critique commence de son vivant. Concernant d'abord son œuvre dramatique, discutée dans la célèbre *Querelle des lullistes et des ramistes*, elle se vit bientôt transposée dans le domaine de la théorie avec une sévérité encore plus grande que dans le secteur dramatique. Elle venait surtout du côté des Encyclopédistes qui, ne voulant pas accepter le caractère fictif et les règles apodictiques de sa théorie de la *basse fondamentale*, y voyaient une contrainte du système réprimant plus la pratique qu'elle n'éclaircissait la théorie. Le danger d'une stérilité cadentielle, l'analyse tonale étriquée par l'abusive identification de la consonance avec la seule triade de l'accord parfait, son diatonisme excessif et n'examinant la mélodie qu'en fonction de sa *basse fondamentale*, ont pesé de plus en plus lourd sur la théorie. Déja son jeune contemporain Nicolas Etienne Framery, poète, compositeur et musicographe, lui reprocha de l'inconséquence et un certain manque de clarté dans la présentation de ses idées.

Dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie méthodique* [1], *suite à la grande Encyclopédie* de Diderot, il expose ses objections. « Il y a, dit-il, deux choses à considérer « dans le système de la *basse fondamentale*. La première est « le principe qui naît de la résonance du corps sonore, et « qui, en présentant tous les accords dans un ordre direct, les « réduit à un très petit nombre, soumis aux mêmes lois. La « seconde est la succession de ses mêmes accords, que « Rameau assujettissait à des règles qu'il regardait comme « des conséquences du même principe. C'est en cela que je « crois qu'il s'est trompé. La plupart de ces règles, en contra- « diction avec la pratique, produisent au moins autant d'ex- « ceptions que de cas où elles s'appliquent, et ne servent dès « lors qu'à embrouiller l'esprit. Cette difficulté d'accorder la « pratique avec son système a entraîné Rameau dans plu- « sieurs erreurs, telles, par exemple, que ses idées sur l'accord « de la quatrième note de la gamme qu'il appelle *sous-domi-* « *nante*, et dans laquelle on trouve une dissonance mineure « qui souvent ne descend pas, contre le principe qu'il avait « établi. Cette difficulté l'a engagé à créer une nouvelle « espèce de dissonance majeure qu'il fait monter. Il a cru « devoir aussi regarder cet accord comme fondamental, « quoiqu'il présente la face d'une sixte, et il a imaginé une « expérience dont la fausseté est démontrée ; savoir, que si « une corde pincée fait frémir et résonner sa quinte en des- « sus, la quinte en dessous de cette même corde frémit sans « résonner. »

1 *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières*, I, Framery et Ginguené, Paris, Panckoucke, 1791 ; II, Framery, Ginguené et de Momigny, Paris, Veuve Agasse, 1818.

Rameau, comme on sait, en analogie de la série d'harmoniques, partit d'une soi-disant *série d'harmoniques inférieurs*, d'où résulte réciproquement à l'accord parfait majeur l'accord parfait mineur. Son hypothèse faisait état que les cordes intonées à la douzième et à la dix-septième majeure en dessous de la corde génératrice ne résonnent pas, mais frémissent.

« Ces lois de succession, continue Framery, imaginées par « Rameau, sont d'ailleurs très insuffisantes. La pratique pré- « sente un très grand nombre de cas dont elles ne sauraient « rendre raison... J'ai tâché d'y suppléer. En adoptant du sys- « tème de la basse fondamentale ce qui simplifie les règles de « l'harmonie, et ce qui ne peut être contesté ; j'ai combattu « tout ce que je n'ai pas trouvé d'accord avec la pratique, et, « plus attaché aux lois de la raison qu'à celles d'aucun sys- « tème, j'ai cherché à rendre clair et facile tout ce qui m'a « paru obscur et embarrassé. La science de la musique, née « en grande partie du tâtonnement, est celle qui a le plus « besoin d'un examen philosophique pour la dégager de ce « fatras de règles arbitraires et de préjugés sous lesquels elle a « gémi jusqu'ici. » (p. X).

Bien que cette polémique ne fût pas fructueuse quant aux détails, elle mit en cause la prétention ramiste d'universalité absolue. Cependant la critique ne prit un caractère constructif qu'en se présentant à son tour sous des formes théoriques s'éloignant de plus en plus des prémices reçues du passé. Les impulsions les plus révélatrices venaient de Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842), musicien-théoricien qui, dès le début du siècle, s'était montré par ses écrits un novateur prêt au combat. Dans *l'esprit d'observation et d'analyse*, la célèbre formule de l'époque des lumières, il créa un système qui porte en soi nombre de traits en avance sur son temps. Critiquant, sans le détruire, le principe de base de Rameau, c'est-à-dire la résonance, mais l'élargissant numériquement en décelant une harmonie non de tonique, mais de dominante, il conclut que la justification du ton d'*ut* n'est pas la corde d'*ut*, mais celle de *sol*, notion à peu près généralement admise aujourd'hui.

Toujours sous la critique de Rameau, il construit, en s'appuyant, comme lui, sur la résonance, un accord de base non de 3 tons, comme le faisait Rameau, mais de 7 sons différents. Certes, il n'a pas entendu de ses oreilles, dans la résonance matérielle tous ces sons, mais il suppose l'insuffisance de notre ouïe et, "moins d'après notre oreille que d'après le raisonnement" [2], il admet la légitimité de la série jusqu'au n° 13, soit après la réduction à l'octave la plus proche, en partant d'une note *sol : sol si ré fa la do mi* :

exemple 1

La conclusion est discutable, bien sûr, mais le principe était ingénieux et nouveau. Il en tire des conséquences souvent tout à fait étonnantes. Quand, par exemple, il analyse dans l'accord de neuvième "non plus un seul accord, mais deux accords l'un sur l'autre" [3], il pressent clairement le principe de la polytonalité moderne.

Par sa conception du chromatisme et de l'enharmonie, il dégage la discussion de la tonalité de la contrainte d'un diatonisme outré en remplaçant l'échelle de sept sons par une échelle de matériaux sonores de 27 tons.

Pourquoi, dit-il en substance, arrêter arbitrairement la nomenclature de la gamme au chiffre 7 ? Après les 7 cordes diatoniques viennent les 5 chromatiques, puis les 5 enharmoniques, ce qui fait non pas 7, mais 17 notes d'un même ton, ou même 27, si on admet les équivalences telles que *do dièse* et *ré bémol, do bécarre* et *si dièse,* etc.

Dans un système complet, explique-t-il, chaque note doit avoir la possibilité de se réunir, par un pas d'un demi-ton mélodique, avec sa voisine pour en former une entité du sens musical ou la cellule élémentaire, seule isochrone. Il l'appelle *Cadence* [4] *et la comprend comme principe du rythme musical, c'est-à-dire comme tension de mouvement qui va du levé au frappé (et non du frappé au levé) enjambant la barre de mesure, principe qui, plus tard, plus exactement depuis Mathis Lussy (1883), fut connu sous le nom de mesure à cheval.*

2 *Cours complet d'Harmonie et de Composition,* Paris, chez Momigny, 1803/06, p. 484.

3 Cf. note 2, p. 485.

4 Il le nomme aussi "mesure naturelle, mesure primitive, mesure du sens, mesure logique, mesure métaphysique, mesure de l'oreille par opposition à la mesure des yeux enfermée entre deux barres de mesure, proposition musicale, pied musical ; les deux membres de la cadence : antécédent-conséquent, levé-baissé, action-repos, arsis thésis, sujet-attribut.

Type naturel du Ton d'UT majeur, ou sons produits par la *corde génératrice* SOL.

sol la si ut ré mi fa

Dominante SOL Corde génératrice.

Dans la série diatonique de *ut* majeur, c'est possible seulement pour *mi* et *si* ascendants et *ut* et *fa* descendants. Les autres degrés de la gamme se réunissent de la même manière au moyen des notes *chromatiques ut dièse (–ré), ré dièse, (–mi), fa dièse (–sol), sol dièse (–la), la dièse (–si)* ascendants, *si bémol (–la), la bémol (–sol), sol bémol (–fa), mi bémol (–ré), ré bémol (–ut)* descendants. Les distances d'un ton entier qui en résultent comme (par exemple) *si-utdièse, ut dièse-ré dièse* etc. sont liées par les notes *enharmoniques si dièse (–ut dièse), ut double dièse (ré dièse), mi dièse (–fa dièse), fa double dièse (–sol dièse), sol double dièse (–la dièse)* ascendants, *ut bémol (–si bémol), si double bémol (–la bémol), la double bémol (–sol bémol), fa bémol (–mi bémol), mi double bémol (–ré bémol)* descendants :

exemple 2

La dialectique du système distingue des sons physiques et des noms fonctionnels des sons, c'est-à-dire des notes ; en d'autres mots, en musique on emploie 12 sons remplissant 27 fonctions.

Quant à leur ordre tonal, Momigny établit principalement que c'est le contexte de la musique, c'est-à-dire sa structure qui se manifeste dans les points de repos essentiels (tonique ou dominante) soumettant tous les sons, regardés autrefois comme étrangers au ton, à une tonique ou une dominante commune.

Momigny explique sa conception par 53 tierces dans le ton d'*ut* majeur : aux 7 tierces diatoniques du ton majeur et mineur s'ajoutent deux fois 10 tierces *chromatiques* altérées en ascendant et en descendant ainsi que deux fois 11 tierces *enharmoniques* altérées de la même manière.

exemple 3

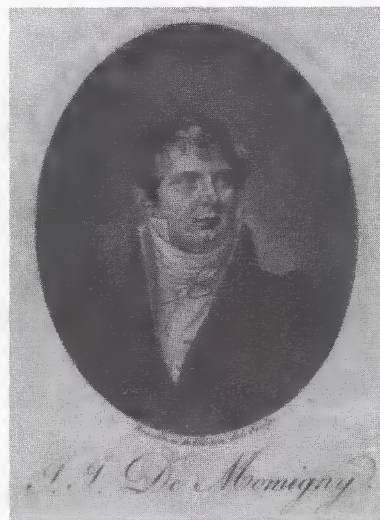
Cette conception ouvre un vaste champ inconnu à la théorie ramiste. L'exemple suivant montre toute la conséquence de cette compréhension harmonique et tonale : partant du ton d'ut majeur, il passe à travers le cycle des quintes en tons majeurs et mineurs :

exemple 4

Tout l'exemple, dit-il froidement, est en *ut* majeur, utilisant les trois genres. Au début la tonique d'*ut* majeur établit le ton et celui-ci, par son retour à la fin, le seul repos de la phrase, se soumet à tous les autres accords. « Pour celui qui sait « vraiment la musique, dit-il, il n'y a ici que la gamme d'*ut* « dont on emploie les cordes des trois genres » ; ou encore : « Il suffit que le commencement et la fin d'un distique soit « dans le même ton pour que tout le reste s'y subordonne »[5].

C'était un démenti formel donné à Rameau pour qui « si nous prenons la note *Ut* pour tonique, nous ne pouvons « nous servir, tant à la basse qu'aux autres parties, que des « notes *Ut ré mi fa sol la si,* sans qu'il soit permis de les altérer « par aucun dièse ni bémol » ; et qui estimait que « si l'une de « ces notes est altérée d'un dièse ou d'un bémol, il est certain « que le ton change »[6].

Momigny proteste énergiquement et refuse une analyse, où un innocent *fa dièse* occasionnel est censé causer une modulation (ibid., p. 253).



Certains de ses contemporains, à quelques exceptions près, n'étaient pas en mesure de le suivre ; Fétis, son compatriote belge, le combattit avec vigueur et malice... Dernièrement, la musique elle-même, par son élargissement continuel du système relatif à la tonalité, justifia ses idées nouvelles. Aujourd'hui on comprend ce que Jacques Chailley résumait en disant qu'on pouvait considérer Momigny « comme le premier théoricien de l'harmonie moderne, tout comme Rameau demeure celui de l'harmonie classique »[7].

La marque saillante de cette théorie est, comme nous l'avons déjà dit, le principe que « la musique marche du levé au frappé, et non du frappé au levé » (passim), dont la « haute valeur analytique » (Gerstenberg[8]) est restée non lésée même si son étendue a connu des restrictions.

La notion de la forme fut réformée en enrichie par la *Doctrine de la logique musicale.* Développée à partir des relations du sens, sa synthaxe comprend l'œuvre musicale depuis la valeur partielle d'un son à travers des unités élémentaires toujours plus grandes jusqu'à l'unité complète des périodes, grandes parties ou de l'œuvre toute entière. Une analyse se fit jour qui, dans ses relations tonales surtout, jette une nouvelle lumière non seulement sur la musique "post-modale", mais explique enfin correctement toute musique "post-franckiste". Dans ce domaine, des assentiments ne manquent plus aujourd'hui. Parmi d'autres, Carl Dahlhaus[9] attend, de cette notion de forme, plus que des méthodes scolaires généralement usitées de nos jours.

---

5 Momigny, *La seule vraie Théorie de la Musique*, Paris, chez Momigny, 1821, p. 80/92.

6 *Traité d'Harmonie*, 1722, p 187, 258.

7 *Un grand théoricien belge méconnu de la musique : Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842). Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique,* XLVIII, 2/3, Bruxelles 1966, p. 97.

8 Cf. W. Gerstenberg et W. Dürr, art. *Rythmus, MGG* XI, col. 390.

9 Carl Dahlhaus, *Die Musikforschung*, 1969, p. 379 s. – id. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert,* I, Darmstadt 1984, p. 118, 148.

exemple 2 :

exemple 3 :

(La seule vraie Théorie de la Musique, p. 31).

exemple 4 :

(La seule vraie Théorie de la Musique, p. 933)

Les modèles justificatifs de la théorie furent délaissés, la plupart, pour les mathématiques et la physique, et font que Momigny s'éloigna encore plus de l'école ancienne. Rameau, comme on sait, s'est arrêté à cette dernière, après ne l'avoir utilisée que tardivement en 1737 dans sa *Génération harmonique* (abandonnant une matière pour l'autre).

Dans son œuvre principale en 3 volumes, le *Cours complet d'Harmonie et de Composition* de 1803/06, Momigny, comme susdit, partit, comme Rameau, du principe de la résonance. Mais dix ans plus tard, dans sa contribution de plus de 300 articles à l'*Encyclopédie méthodique*, il le restreint dans ce sens que la divergence intonatrice des harmoniques primaires 7, 11 et 13 doit être corrigée à l'aide de l'oreille. Mais aussi à cause des intervalles comatiques et semi-comatiques à partir de la 5ᵉ octave des harmoniques, il critique maintenant cette base "naturelle". Et dans son dernier ouvrage *La seule vraie Théorie de la Musique* de 1821, il renonce alors complètement aux justifications numériques et physiques. Par opposition à sa conviction primitive que l'homme est soumis à ce "type" livré par la nature, c'est-à-dire la résonance, il désigne maintenant l'oreille comme seule et unique juge et dernière instance de toute formation théorique, «... songeant que la nature nous parle plus immédiatement dans notre organisation que dans quelqu'autre phénomène » (passim).

Démentant ainsi la prédominance de la théorie classique ramiste, son désir de rénover la méthode suivie par l'enseignement ne réussit pas, et le succès, tout au moins le succès immédiat pour lequel il s'était engagé pendant toute sa vie avec un entêtement qui finit par lui faire perdre la raison [10], ne venait pas.

C'est ainsi qu'une critique officielle de Rameau ne se fit jour que dans la deuxième moitié du XIXᵉ siècle, lorsque Gabriel Fauré, Claude Debussy et Vincent d'Indy firent "brèche" dans la forteresse imposante de Rameau. C'est alors que l'on s'aperçut que l'oreille musicale moderne, s'étant accoutumée à des combinaisons sonores pour lesquelles le système ramiste ne prêtait plus de base suffisante, refusait de se plier à ses méthodes. On ne se rendait pas compte que parallèlement à l'enseignement à base ramiste un courant antiramiste avait existé pendant tout le XIXᵉ siècle, et que les idées de Momigny ne déterminaient pas seulement les programmes d'établissements musicaux, comme notamment les écoles successives de Choron et de Niedermeyer, mais influençaient le penser des compositeurs et théoriciens futurs.

Bien que l'œuvre de Momigny eût été mise en relief dans les dernières décades [11], les traces de son influence étaient restées plutôt dans l'ombre. Ce n'est que récemment que Jacques Chailley [12], à partir du *Traité d'Harmonie* de Gustave Lefèvre [13] de 1889 a prouvé que dans l'enseignement de l'Ecole Niedermeyer « la similitude avec les idées de Momigny est trop flagrante pour qu'il puisse s'agir d'un pur hasard ». A côté d'autres coïncidences on y trouve la conception que le chromatique ne change pas le ton. « Son « influence sur la tonalité est nulle, dit Lefèvre, pourvu que « le ton dans lequel on les emploie soit bien déterminé et « que leur nombre et leur durée ne soient pas prolongés. On « peut en faire usage partout où l'on placerait convenable- « ment le même accord diatonique » (p. 77).

Résumant, Chailley appelle le *Traité* de Lefèvre le "fils spirituel direct" du *Cours complet* de Momigny. Il est convaincu que la doctrine harmonique, si particulière à l'Ecole Niedermeyer, ne peut s'expliquer sans l'influence de Momigny. Amplifiant les perspectives de l'effet ultérieur de Momigny, il poursuit ces traces par Pierre de Meleden, maître de Gustave Lefèvre à l'Ecole Niedermeyer, jusqu'aux maîtres allemands que sont l'abbé Vogler et Gottfried Weber. Ce dernier avait été à Darmstadt le maître de Pierre de Maleden, et il n'y a rien de surprenant à ce que les idées nouvelles du *Traité* de Lefèvre soient venues des leçons reçues de Gottfried Weber. Quant à l'abbé Vogler, qui mourut en 1814 à Darmstadt, il est fort probable que, à travers les multiples ramifications de son école, il ait connu le *Cours complet* de Momigny ou que des relations personnelles aient pu exister.

Trouver la même preuve pour le rythme, le phrasé et l'exécution musicale dans son sens le plus vaste semble difficile du fait que si Lefèvre a préparé un *Traité du Contrepoint et du Rythme* [14], il ne l'a pas publié. Cependant le système rythmique de Niedermeyer distinguant un "rythme mélodique" ou "intérieur" d'un "rythme de la basse fondamentale" ou "extérieur", laisse supposer également l'influence de Momigny.

Ici il serait intéressant de rappeler le fait souvent confirmé que l'enseignement de l'Ecole Niedermeyer n'était pas seulement différent de celui dispensé au Conservatoire, mais par moments en était l'antithèse, considéré de part et d'autre comme incompatible avec lui. Henri Büsser (1872-1973), maître de Jacques Chailley au Conservatoire, a raconté qu'ayant poursuivi des études analogues pendant quatre ans à l'Ecole Niedermeyer, lors de son entrée à la classe d'harmonie du Conservatoire, il s'était vu dans l'obligation de désapprendre tout ce qui lui avait été enseigné et de recommencer depuis le début.

---

10 Atteint de paralysie générale, Momigny mourut le 25 août 1842 dans l'asile d'aliénés à St Maurice-Charenton.

11 Cf. Albert Paul, *Jérôme-Joseph de Momigny, Leben und Werk – Ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie in 19. Jahrhundert*, Cologne, Arno Volk-Hans Gerig KG., 1969.

12 *Momigny, Maleden et l'Ecole Niedermeyer – Un épisode de la lutte entre ramistes et antiramistes. Logos Musicae, Festschrift für Albert Palm*, Wiesbaden, Franz Steiner, éd., 1982, p. 8-18.

13 *Ecole de musique classique, fondée par L. Niedermeyer. Traité d'Harmonie à l'usage des cours de l'Ecole, par Gustave Lefèvre, Directeur.* Paris, à l'Ecole, 10 Passage de l'Elysée des Beaux-Arts. 1889.

14 Cf. Marie-Louise Boëllmann dans *Histoire de la Musique de l'Encyclopédie de la Pléiade*, II, Paris 1963, p. 851 (d'après J. Chailley, cf. note 12, p. 9).

Environ la même situation décrit Christiane de Lisle, organiste de chœur de l'Eglise St Eustache à Paris : son père, Albert Frommer, organiste de Notre Dame du Bon Voyage à Cannes, s'était refusé à lui enseigner l'harmonie parce que, ayant été formé à l'Ecole Niedermeyer, il craignait que ce qu'il pourrait lui apprendre « ne soit désavoué le jour où elle se présenterait au Conservatoire et s'y ferait mal voir » [15].

Certes, le petit nombre de faits assurés arrête pour l'instant encore les relations pédagogiques et méthodologiques, rend incertain des traditions qui ne se montrent que timidement. Bien qu'il soit séduisant de faire entrer en jeu la tradition orale, sa méthode reste problématique parce que sa notion même, comme Carl Dahlhaus [16] l'a démontré récemment, n'a été jusqu'ici ni discutée ni rendue claire. On peut donc présumer que la découverte de Momigny par Hugo Riemann [17] en 1904 ne concernait pas un Momigny tout à fait inconnu, mais plutôt une sorte d'acte ponctuel de conscience d'une tradition déjà existante.

Selon un résumé préalable, laissant encore de côté l'abbé Vogler, cette tradition va de Gottfried Weber, Pierre de Maleden, Gustave Lefèvre, c'est-à-dire de toute l'Ecole Niedermeyer y compris les méthodes de Fauré, d'Indy [18], Saint-Saëns [19], Arthur Honneger [20] et Olivier Messiaen (chez qui, par ses "antécédents" et "conséquents", il y a une identité méthodologique), par Mathis Lussy [21], Hugo Riemann [22] et Dom Mocquereau [23] jusqu'à Nadia Boulanger [24] et son Conservatoire Américain à Fontainebleau. Aujourd'hui elle trouve sa confirmation la plus convaincante chez Jacques Chailley, Walter Gerstenberg, Carl Dahlhaus, pour ne mentionner que ceux-là.

15 Cf. note 12, p. 9.

16 *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, I, Darmstadt 1984, p. 35 s.

17 Hugo Riemmann, *Ein Kapitel vom Rhythmus. Die Musik* III/15, 1903/04.

18 Vincent d'Indy, dans son *Cours de Composition musicale*, Paris, Durand, 1903, part également du principe d'un rythme à deux membres qu'il appelle "cellule".

19 « Saint-Saëns, dit Chailley, professeur à Niedermeyer, lui [Momigny] devra ce qui a le moins vieilli dans son œuvre ». Cf. note 7, p. 97.

20 « C'est grâce à elle qu'au statisme d'une "harmonie de tonique" faite d'une succession de repos sans sollicitations, s'est progressivement substituée la notion d'une "harmonie de dominante" en perpétuel devenir ; vous savez par exemple combien cette notion était chère à Arthur Honegger ». Cf. note 7, p. 90 s.

21 Le "tronçon de rythme" de Lussy est la "mesure à cheval", la "cadence" de Momigny. Cf. Mathis Lussy, *Le rythme musical*, Paris 1883, id. *L'Anacruse dans la musique moderne*, Paris 1903.

22 Chez Hugo Riemann, le *Taktmotiv*, le *metrischer Fuss* ou le *metrisches Motiv* sont les mêmes que la *cadence* chez Momigny.

23 Dom Mocquereau parle d'un "rythme élémentaire" ou "motif primordial" et les comprend comme une "entité complète" ou un "petit sens musical complet, union intime du levé et du frappé". Cf. *Paléographie musicale VII, Appendice II*, Solemnes 1901.

24 Cf. Alan Kendall, *The Tender Tyrant – Nadia Boulanger, a Life devoted to Music*, Wilton, Connecticut 1977.

CRÉATION D'UN CONSEIL NATIONAL DES ENSEIGNEMENTS SUPÉRIEURS DE MUSIQUE ET DE DANSE

Jack Lang, Ministre de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, a créé auprès du Directeur de la Musique et de la Danse, un Conseil National des Enseignements Supérieurs de Musique et de Danse.

Ce conseil est chargé de délibérer sur l'organisation et les missions de l'enseignement supérieur musical et chorégraphique en France. A ce titre, il se prononce notamment sur :

– l'articulation des cursus de l'enseignement supérieur avec ceux de l'enseignement spécialisé dispensé dans les conservatoires nationaux de région et les écoles nationales de musique,

– les projets de modification des règlements des études des conservatoires nationaux supérieurs de musique de Paris et de Lyon,

– l'adéquation des formations supérieures avec les débouchés professionnels existants ou prévisionnels,

– les conditions de formation pédagogique des professeurs de musique et de danse, les orientations relatives au statut des personnels enseignants des établissements d'enseignement supérieur sous tutelle de la direction de la musique et de la danse et la complémentarité des enseignements dispensés par ces établissements.

Ce conseil est présidé par le Directeur de la musique et de la danse. Il comprend deux sections composées chacune de quinze membres.

Pour la musique :

Michel CUZIN, Président de l'Université Louis Lumière de Lyon,

Marc BLEUSE, Directeur du conservatoire national de région de Toulouse,

Eric SPROGIS, Directeur du conservatoire national de région de Poitiers,

Marie-Madeleine KRYNEN, inspecteur de musique en région,

Hugues DUFOURT, compositeur,

Jean-Charles FRANCOIS, compositeur,

Michel-Marc GERVAIS, compositeur,

Vinko GLOBOKAR, compositeur.

Ce conseil s'est réuni pour la première fois le 11 mai 1990, sous la présidence de Michel SCHNEIDER, Directeur de la Musique et de la Danse.

METASTASE - GLUCK :
Le Cinesi
UNE (MAUVAISE) MEMOIRE DE L'OPERA ?

En 1735, Métastase composa quatre divertissements destinés à être joués par des amateurs : *Le Grazie vendicate* pour l'anniversaire de la reine d'Autriche, *Il Palladio conservato* et *Il sogno di Scipione*, deux divertissements allégoriques, et *Le Cinesi.* Ces *azione teatrale* avaient cinq rôles à remplir auprès de la cour de Charles VI : un rôle social, assurer la formation musicale de ladite cour, lui faciliter l'apprentissage des langues étrangères, l'initier à la chorégraphie et permettre à l'archiduchesse de commercer avec les muses. (1)

Le Cinesi de 1735 fut conçu pour être interprété par Marie-Anne et Marie-Thérèse, "élèves" de Métastase. Le livret était alors accompagné par la musique de Caldara. Ecrite pour deux violons et une basse, celle-ci fut jugée belle et sans prétention (2).

I) LE LIVRET DU *CINESI* :

Le Cinesi fut, sur l'ordre de l'impératrice Elisabeth, conçu pour introduire un bal chinois, d'où trois contraintes à remplir par le livret : — un décor exotique : "un cabinet chinois "(aux) colonnes élancées encadrant des silhouettes chinoises".

— l'*azione teatrale* doit conclure par un éloge à la danse.

— le choix d'un sujet oriental : "Les sujets grecs et romains sont exclus de ma juridiction car ces nymphes (Marie-Thérèse et Marie-Anne) ne doivent pas montrer leurs pudiques jambes ; ainsi dois-je recourir aux histoires orientales afin que les pantalons bouffants et les longs vêtements de ces pays dissimulent les régions lubriques de mes actrices" écrivit Métastase (3). N'oublions pas qu'à cette époque, la mode chinoise fait ses débuts en Europe.

A l'origine, le livret conçu par Métastase comprenait trois personnages/jeunes chinoises : Sivene, jouée par Marie-Anne, Lisinga, interprétée par Marie-Thérèse, et Tangia, rôle tenu par une jeune dame de la cour. L'argument du *Cinesi* reposait alors sur un simple argument : ces trois chinoises s'ennuient dans les appartements de Lisinga ; celle-ci propose alors un jeu : chacune d'elle devra, tour à tour, chanter une scène d'opéra choisie dans le genre le plus propre à son caractère.

Sur la proposition de Farinelli, Métastase introduisit, en décembre 1749, un rôle masculin, Silango, amant de Sivene. Ce quatrième personnage permet une nouvelle dimension dramatique que le texte initial ne possédait pas. Entr'autre, il assure un meilleur lien entre la comédie et les extraits de théâtre et met en valeur la psychologie des personnages :

— Lisinga est un rôle sur mesure pour Marie-Thérèse : elle est plus raisonnable que les autres protagonistes, n'est ni amoureuse ni écervelée et mène le jeu en tant qu'héritière de l'empire autrichien.

— Silango est l'esprit évolué de la troupe qui, de retour d'un voyage en Europe, est tout acquis aux valeurs et usages occidentaux. Il favorise un jeu de miroir et de complicité entre Métastase et le spectateur : lorsqu'il pénètre dans les appartements des femmes, il provoque une vive réaction de la part de celles-ci ; son acte, accepté en Europe (c'est la réalité du spectateur), est jugé monstrueux en Chine (c'est la fiction de la scène), d'où le comique de sa situation.

— Quant aux deux derniers personnages, Sivene est l'âme sensible et Tangia l'étourdie ingénue.

Dès lors, cet exotisme n'est pas "dérangeant" comme celui de Montesquieu, mais est une "règle du jeu" favorisant le clin d'œil de Métastase à son public, aux dépens de ses personnages (4).

II) *LE CINESI* DE GLUCK :

Vingt ans plus tard, en 1754, Gluck composa de la musique sur ce livret à la demande du prince Joseph-Frédéric de Saxe, dans un dessein politique et commercial.

En effet, le prince avait remarqué que le couple impérial adorait le château de Scloss Hof. Pour décider l'impératrice Marie-Thérèse à acquérir cette demeure, J.F. de Saxe eut l'idée de l'émouvoir en lui faisant ressouvenir du *Cinesi* qu'elle avait chanté lorsqu'elle n'avait que dix-huit ans. Le stratagème réussit ! *Le Cinesi* de Gluck, représenté avec grand succès le 24 septembre 1754, transporta l'âme de Marie-Thérèse, et avec elle, sa bourse !

L'intérêt de la partition, outre sa beauté intrinsèque, réside dans le fait que Métastase et Gluck se proposent

de parodier trois styles d'opéra : le pathos de l'*opera seria,* le bouffon de l'*opera buffa* et le maniérisme de la pastorale, chaque type de scène étant, ainsi que nous le signalions tout à l'heure, distribué suivant la personnalité de chaque protagoniste. Or donc, *Le Cinesi* se veut "mémoire de l'opéra". Celle-ci est-elle fidèle ? La musique de Gluck répond-elle aux attentes du librettiste Métastase ?

1) *La scène tragique* est, naturellement, confiée à Lisinga/Marie-Thérèse. L'*Opera seria* est perçu comme une école de la grandeur d'âme ; on y apprend à supporter les situations difficiles ; on ne s'intéresse pas à la réalité telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être.

Métastase/Lisinga choisit la scène où Andromaque est partagée entre rester fidèle à son époux et perdre son fils, ou sauver ce dernier en se donnant à Pyrrhus.

Le choix de cet épisode n'est pas innocent : c'est le plus connu de la fable, permettant, de la sorte, de fonder le mélodrame sur le patrimoine culturel d'une élite. Toutefois, Métastase ménage un élément comique ; il y a une nette opposition entre ce que l'on se rappelle d'une fable digne et le style à l'emporte pièce du dramaturge : *"Prrenditi il figlio",* chante Andromaque en tendant Astiannax à Pyrrhus.

Sur ce poème, un condensé en trois vers de l'acte I scène 4 de l'*Andromaque* de Racine, Gluck composa un récitatif accompagné (deux violons, altos et basses) en *stile concitato* et un air assez développé. Ici, le musicien rejette la forme de l'*aria da capo* si répandue dans l'*opera seria,* et si attendue des auditeurs, au profit d'une structure binaire sans *motto* initial de l'orchestre — constituté de deux cors, deux hautbois et cordes — puisque cet air marque l'aboutissement du récit accompagné : ex. a.

Allegro	A	𝄐	A'	
¢	mes.1-49		mes.50-fin	
	si----Ré		Ré------si	(5)

Cet air, aux carrures parfois impaires — soulignant le trouble d'Andromaque — repose sur la dialectique de l'opposition des textures, des nuances et des caractères (agité, haletant, lyrique). Cette page très ouvragée reflète un Gluck sérieux là où Métastase s'amuse : premier problème !

2) *La scène comique d'opera buffa* est due à l'étourdie Tangia qui parodie un jeune noble à sa toilette. Ce jeune fat vient de rentrer d'Europe : allusion directe au voyage de Silango assurant, une fois encore la balance entre la fiction (Tangia joue) et la réalité (Silango revient d'occident selon le bon vouloir de Métastase). L'*opera buffa* est présenté comme se moquant de tout et réjouissant les gens : il est une observation de la réalité.

Sur ce texte amusant, Gluck composa l'*aria* le plus complexe de la partition et l'un des plus longs : ex. b.

Ce schéma visualise le déséquilibre entre la partie A — cordes, cors et flûte — et la partie centrale B — cordes seules — de l'*aria da capo.* De plus, le fait que la ritournelle d'orchestre ne s'alimente que du motif *a* confère à l'ensemble une notion de rondo (si ce n'est que ce pseudo-refrain soit modulant). Enfin, l'orchestration est l'une des plus luxuriante de l'œuvre.

Plusieurs questions apparaissent : n'y a-t-il pas une disproportion entre l'air d'Andromaque et celui-ci ? Gluck écrit-il réellement dans le style *Buffa* ? Si la phrase *a* et les vocalises peuvent appartenir à ce style, la musique n'est-elle pas trop ambitieuse — voyez, entr'autre, la défonctionnalisation de certains dessins musicaux : la voix énonce des phrases "instrumentales" tandis que la flûte fait entendre un élément plus vocal —? Gluck n'est-il donc pas déjà dans le style du *drama giocoso* ? Le musicien semble, là encore, "rater" l'effet cherché par Métastase : deuxième problème !

3) *La scène pastorale* permet l'éveil des sentiments purs en une ère d'innocence et de vie selon la nature. Licoris/Sivene, la nymphe ingénue, se moque des larmes du berger Tirsis/Silango. Celui-ci se plaint de la froideur de la nymphe. Une fois de plus, Métastase joue sur la réalité (Silango est l'amant réel de Sivene) et la fiction.

Tous deux chantent chacun un *aria da capo* ayant plusieurs points communs : même longueur, même mouvement *andante*, présence d'un *motto* initial, même orchestre (cordes seules), tonalité majeure dans les deux cas, nombreuses vocalises, parfois exagérées en leur longueur, sur des mots importants (deli**rar**, appr**en**da, **m'a**mi, **te**). Gluck, par ces vocalises exceptionnellement développées, veut-il se moquer, tourner en dérision, les vocalises interminables qu'improvisaient les chanteurs d'*opera seria* ? : troisième problème !

III) CONCLUSION :

Métastase écrivit une comédie proposant une réflexion sur la poétique du théâtre en parodiant trois types d'écritures bien différenciés : *seria, buffa,* pastoral. Sur ce livret, C.W. Gluck composa une musique essentiellement italienne avec une ouverture d'*opera buffa* et un recitativo pré-mozartien magnifique. Dans sa globalité, le spectacle mélangeait un décor chinois, une musique et un texte italien et un bal final à la française.

Néanmoins, Gluck eut un trop (?) grand souci de la construction musicale, au détriment du texte. Il "dérape" et "rate" l'effet souhaité par Métastase :

— son aria d'*opera seria* rejette la structure traditionnelle que tout le monde attend *(aria da capo)* : est-ce volontaire ? Le fait-il exprès pour "déranger" son auditoire et surenchérir sur Métastase ?

— son *aria buffa* est sur-architecturé, trop élaboré pour le genre qui affectionne la structure strophique, et possède une texture trop lourde. Gluck est déjà dans le *drama giocoso,* étranger à l'idée première du dramaturge.

— Gluck réussit une dérision des vocalises de l'*opera seria* dans le genre pastoral qui, d'ordinaire, est syllabique. Se trompe-t-il de genre ? Est-ce volontaire pour, ici encore, surenchérir sur Métastase ?

Deux questions demeurent, par conséquent, en suspens :

1) *Involontairement,* Gluck ne répond pas à l'attente de Métastase, parce qu'aveuglé par des préoccupations musicales (6). Cette hypothèse nous paraît plus qu'improbable.

2) Gluck *fait exprès* de prendre le contre-pied de ce que pourrait attendre le public averti pour installer un phénomène d'inadéquation entre la musique et le livret provoquant ainsi une situation dérangeante comique : une sorte de clin d'œil à l'auditoire aux dépens du librettiste ? une manière de souligner le jeu réalité/fiction instauré par Métastase ? Finalement, cette seconde hypothèse révèle une nouvelle rhétorique qui dut séduire le spectateur toujours avide d'innovations, mais est-ce la bonne ?

Jean-Paul MONTAGNIER

(1) Pour tout ce qui concerne les *azione teatrale* de Métastase, *cf.* JOLY (Jacques), *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767),* Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres, 1978.

(2) C'est Sonneck qui indique Caldara. Métastase donne le nom de Reutter. *Cf.* PROD'HOMME (Jacques-Gabriel), *Christoph-Willibald Gluck,* Paris, Fayard, 1985 pour la réédition, p. 29 et p. 69 sq.

(3) Cité d'après Joly, *op. cit.*

(4) *Cf.* JOLY, *op. cit.*

(5) si = si mineur ; Ré = ré Majeur.

(6) A cette époque, Gluck réfléchit beaucoup au problème de l'opéra et prépare sa "réforme". Soulignons ici que la terminologie *opera seria* ou *buffa* n'est due qu'à notre esprit moderne et n'était pas employée en 1754.

DISCOGRAPHIE

GLUCK (Christoph-Willibald), *Le Cinesi,* Schola Basiliensis dirigée par René JACOBS, Deutsche Harmonia Mundi, 1986, CDC 7 47752 2.

Schéma : Exemple b.

	A				B	A'			
motto a	a b a b	orch. a	a'b'a'b'	orch. a	c d	a b a b	orch. a	a'b'a'b'	orch. a
Ré	Ré	La	La	Ré	ré–V Ré	Ré LaRé	La	mod. La Ré	Ré
Allegro 3/4					Adagio 3/8	Allegro 3/4			
Majeur					mineur	Majeur			

"L'INVITATION AU VOYAGE"

*Essai de corrélation entre la diction du poème de Charles Baudelaire et la mélodie d'Henri Duparc **

par **Bernard et Huguette FLAMENT**
I.U.T. de Saint-Nazaire / Centre d'Études Métriques
Université de Nantes et Université des Sciences Humaines de Strasbourg

Il est certain que si Duparc avait voulu maintenir le parallélisme dans la structuration formelle des strophes (couplet/refrain, couplet/refrain), le changement de tempo noté à la mesure 58 "aurait dû" avoir lieu à la mesure 75, c'est-à-dire au début du refrain final. Bien sûr, cette remarque est justifiée sur un plan tout à fait formel, mais il est évident que le traitement musical d'un texte poétique répond à d'autres critères, tels des critères sémantiques (interprétation du sens ou *des* sens), voire des critères esthétiques. Signalons toutefois la présence d'un **tiret** avant le groupe nominal "Les soleils couchants" (vers 35) qui marque en soi un changement.

C'est précisément le début de ce GN qui se trouve énoncé à la mesure 58... Le tiret est considéré par Nina Catach comme un "signe d'énonciation" (in "La ponctuation", "Langue française", n° 45, fev. 1980, p. 17 et permet d'isoler une réflexion, une petite digression (cf. Annette Loranceau "La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui – Résultats d'une enquête, Langue française" n° 45, fév. 1980, p. 90). Ici, le tiret en début de vers marque le point de départ d'une évocation sereine, en retrait, pourrons-nous dire, par rapport à ce qui précède. Ce changement de contenu évocatoire a son *correspondant* musical résidant certes dans le changement de tempo souligné par le changement de mesure (6/8 → 9/8) qui a lieu à la mesure 58, mais aussi dans la modification tonale et rythmique qui se manifeste : les trois bémols indiqués à la clé jusqu'à la mesure 57 incluse sont supprimés à la mesure 58 ; par ailleurs, les schémas rythmiques et mélodiques de l'accompagnement diffèrent profondément à partir de cette mesure 58 : de schémas binaires (doubles croches dans des combinaisons d'accords de tierce, de sixte et d'octave) constatés de la mesure 1 à la mesure 31, puis de la mes. 40 à la mes. 47, on passe à la réalisation de schémas rythmiques ternaires et à une mélodie monodique constituée de mouvements arpégés (cf. extrait 5) ; aucune analogie non plus – ni rythmique, ni mélodique – avec le premier refrain qui ne comporte à l'accompagnement que des tenues d'une mesure chacune (mes. 32 à mes. 39 ; cf. extrait 2).

* Voir L'Education Musicale nos 367 – 368.

Dans la partie chant, la deuxième strophe diffère de la première en ce qui concerne le couplet davantage sur le plan mélodique que sur le plan rythmique – sur ce dernier plan, on retrouve essentiellement le schéma ♪ ♩ ou ♩ ♪ souvent caractéristique des mesures à 6/8 (de même d'ailleurs que des mesures à 3/8, 9/8, 12/8). Le refrain 2, quant à lui, du point de vue du chant, est identique au refrain 1, que ce soit sur le plan de la mélodie ou sur celui du rythme. L'identité du traitement mélodique et rythmique de la ligne de chant dans les deux refrains contribue sans nul doute à l'unité du morceau de Duparc, mais dans le détail, et en prenant en compte l'accompagnement, on constate une mouvance, une fluctuation tout au long de cette pièce dont les articulations ont lieu lors des modifications évocatoires (1). Soulignons l'importance du balancement suggéré par le rythme ♩ ♪ qui lui aussi contribue à l'unité du morceau et qui n'est pas sans suggérer le mouvement de l'eau ; nous aurons l'occasion d'y revenir.

Voyons de façon détaillée comment se **concrétisent** dans les interprétations ces différentes indications de tempo (2) :

	première strophe		seconde strophe	
	mes. 1 à 31	mes. 32 à 39	mes. 40 à 57	mes. 58 à 88
B. Kruysen	≃ 135,44	≃ 157,66	144	≃ 178,1
R. van der Meer	155	≃ 155,40	≃ 167,44	≃ 188,73
J. Norman	≃ 130,53	≃ 152,11	≃ 133,88	≃ 183,75

Remarque : Les valeurs ci-dessus sont données en nombre de croches par minute.

(1) Monique Parent nous signale que cela est permis par le fait que les vers ont ici un nombre impair de syllabes (penta- et heptasyllabes), ce qui laisse incertaine la place de la césure.

(2) Nous ne pouvons faire une étude qui prendrait en compte *toutes* les indications de tempo ; nous ne retiendrons que celles qui déterminent un mouvement s'étendant sur plusieurs mesures (mes. 1, mes. 32, mes. 40 et mes. 58) : les fluctuations éphémères (*Rall.*, Retenez un peu,...) ne seront pas considérées, la finesse d'analyse que leur prise en compte nécessiterait étant trop complexe et leur appréhension ne présentant guère d'intérêt ici.

On observe une accélération du mouvement de la première strophe (mes. 1 à 39) vers la seconde strophe (me. 40 à 88) et ceci, dans les trois interprétations ; on note également, à l'intérieur de chaque strophe, une augmentation de tempo du refrain (ou dans la séquence comportant le refrain) par rapport à celui adopté pour le couplet.

Le **refrain final** (mes. 75 à 82 incl.) est certes affecté d'un tempo un peu moins rapide que le mouvement moyen relevé de la mes. 58 à la mes. 88 ; son tempo est cependant supérieur – au sein de chacune des interprétations – à celui observé dans le refrain 1 (mes. 32 à 39) et à fortiori dans le 1[er] et dans le 2[e] couplet (mes. 1 à 31 et mes. 40 à 57) :

N. Kruysen ♪	≃ 164,26 à la min.	Tempo du refrain final
R. van der Meer ♪	= 180 à la min.	
J. Norman ♪	≃ 171,1 à la min.	

La **diction** du poème laisse aussi apparaître des variations de débit (nous utiliserons ce terme plutôt que celui de tempo, de connotation essentiellement musicale), mais celles-ci sont différentes par rapport à celles que nous venons de dégager pour l'étude des trois interprétations musicales ; en conservant un mode de calcul analogue, en l'occurence en considérant le temps global (les pauses internes ont été incluses) et en les mettant cette fois en relation avec le nombre de phonèmes prononcés, les données suivantes de débit – dans la diction de Mademoiselle Monique Parent – ont été obtenues :
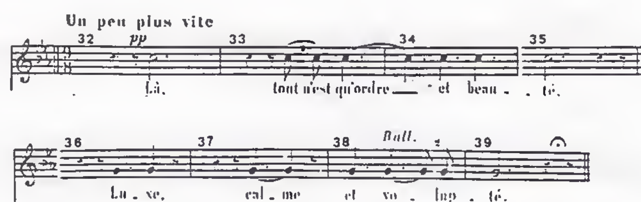
Strophe 1	couplet (v. 1 à 12) :	≃ 372,23 phon./min.
	refrain (v. 13 à 14) :	≃ 329,45 phon./min.
Strophe 3	couplet (v. 29 à 40) :	≃ 383,50 phon./min.
	refrain (v. 41 à 42) :	≃ 302,59 phon./min.

Une légère augmentation du débit phonématique peut être observée entre les couplets 1 et 2, mais les refrains sont affectés d'un débit nettement **plus lent**, un ralentissement très sensible ayant lieu à la fin du poème : le refrain 2 présente une valeur de débit phonématique plus faible encore que celui affectant le refrain 1. Ces mouvements sont bien différents de ceux constatés dans les diverses interprétations musicales : dans la diction, le refrain est dit d'une façon posée, calme, reflétant précisément le *calme* qu'évoque le poète et cette modération dans le mouvement est encore plus marquée dans le refrain 2 par l'idée qui vient d'être énoncée d'un monde qui "*s'endort* dans une chaude lumière" (v. 39 et 40). Un apaisement se produit, le calme s'installe sur cette ultime vision, faite de vaisseaux qui dorment, de soleils couchants, d'un monde qui s'endort...

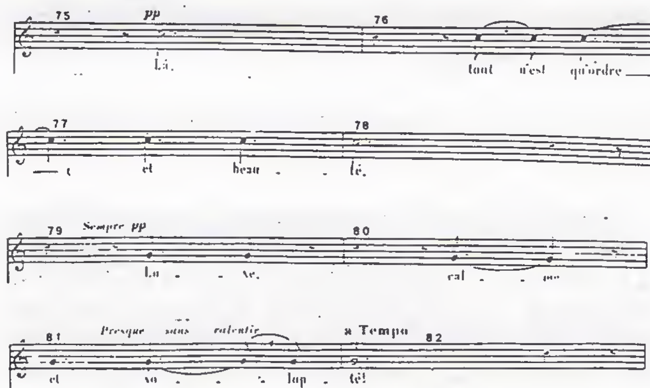
Chez Duparc, le morceau s'achève au contraire dans un tempo plus rapide que souligne "le ruissellement d'arpèges qui accompagne toute la fin, y compris le refrain" (Rémy Stricker, pochette du disque Valois, 1971).

Cette confrontation entre la diction poétique et l'œuvre musicale est tout à fait intéressante : elle sert à dégager selon nous des *essences esthétiques* profondément originales.

Si nous examinons la place des sommets mélodiques dans l'œuvre de Duparc, nous constatons qu'ils ne se trouvent en aucun cas dans les refrains : le 1[er] vers en effet de chacun des refrains est chanté sur do_4, le 2[e] vers étant, quant à lui, réalisé fréquentiellement à la quarte inférieure, soit sur sol_3. Il s'agit de réalisations en quelque sorte *recto-tono* de chacun des deux vers des deux refrains.

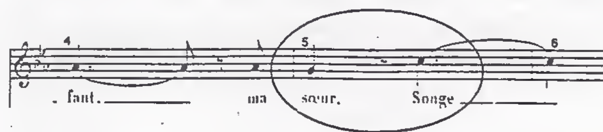


Extrait 6 : Refrain 1 (ligne du chant)



Extrait 7 : Refrain 2 (ligne du chant) – à 9/8

Il est certain qu'à côté des mouvements mélodiques variés caractérisant les couplets et en dépit de l'accompagnement diversifié tant sur le plan mélodique que sur le plan rythmique, ces 2 vers recto-tono introduisent un contraste, mais aussi un repérage unicitaire facile pour l'auditeur. Ce repérage est encore renforcé par le fait que les 2 notes do_4 et sol_3 sur lesquelles sont chantés les 2 vers du refrain et l'intervalle de quarte juste qui les sépare sont annoncés à plusieurs reprises dès le 1[er] couplet : ces 2 notes et cet intervalle sont réalisés pour la 1[ère] fois dès la mes. 5 ("Sœur"/"Songe") :



Extrait 8

Ce module aura lieu encore 4 fois dans le 1[er] couplet (mes. 7 : "D'al-ler" ; mes. 11 : "Aimer à loisir" ; mes. 26 :

"... mystérieux de tes traîtres..." ; mes. 28 : "... yeux Brillant à travers...") ; tantôt les notes de la quarte sont séparées par une pause, tantôt elles s'enchaînent, ce qui fait apparaître des variations, des nuances, dans le traitement de ce module.

Extrait 9

Extrait 10

Extrait 11

Extrait 12

Dans le 2e couplet, le même module est présent à cinq reprises également : à la mes. 44 sur les syllabes "Dor-mir" ; à la mes. 46 : "...vaisseaux Dont.." ; dans les mes. 49 et 50 "vagabonde ; c'est..." ; à la mes. 67 : "le monde..." ; dans les mes. 69 et 70 : "Dans une chaude...". (Le même traitement modulaire par fractionnement et enchaînement que nous avions relevé dans le 1er couplet intervient ici). Notons que sur ces deux notes est réalisé aussi l'intervalle entre "so-" et "-leils" (dans "Les soleils couchants", mes. 58-59), mais sous la forme d'une quarte augmentée (sol_3 – do dièse $_4$). L'intervalle de quarte juste est encore effectué – séparant les notes do_4 – fa_4 cependant – sur les syllabes "-sou" et "-vir" dans "C'est pour assouvir" (mes. 50-51). Ce même intervalle de quarte mais entre des notes autres que sol_3 et do_4 était d'ailleurs déjà présent dans le couplet 1 ("Les soleils mouillés" (mes. 19) : "De ces ciels brouillés" (mes. 21) ; dans ces deux cas, il était réalisé sur les notes la b_3 – $ré_4$.

Cet intervalle de quarte, dans les "Mélodies" de Duparc, ne se trouve représenté qu'essentiellement dans les deux mélodies "baudelairiennes" de ce compositeur : dans "L'Invitation au voyage", comme nous venons de le voir, mais aussi dans "La vie antérieure", où il a lieu à de nombreuses reprises sur les notes si b_4 – mi b_4 (quarte ascendante) ou sous la forme d'une quarte descendante sur les notes si b_4 – fa_3 ou fa_4 – do_4. Dans les autres mélodies, cet intervalle n'est pas présent, mis à part dans "Soupir" composé sur un poème de Sully Prudhomme où il est réalisé sur les 2 notes $ré_4$ – la_3 (forme descendante) et la_3 – $ré_4$ (forme ascendante) de même que sur les notes mi_3 – la_3, si b_4 – mi b_4, fa_4 – do_4 et sol_3 – do_4.

La détermination des sommets mélodiques dans "l'Invitation" de Duparc n'est pas aisée ; en effet elle peut se faire suivant des critères *absolus* ou *relatifs* :

– si l'on considère les sommets mélodiques *absolus*, réalisés sur des notes sol_4 et la_4, on constate que dans chacun des couplets, ils affectent 4 syllabes : dans le 1er couplet, il s'agit des syllabes "-sem" dans "ensemble" (mes. 9), "-mer" dans "aimer" (mes. 13), l'adj. poss. "mon" dans "Pour mon esprit" (mes. 22), la syll. "lar-" dans "à travers leurs larmes" (mes. 30) ; dans le couplet 2, les syllabes affectées sont les suivantes : "-bon" dans "... est vagabonde" (mes. 48), "ton" dans "pour assouvir ton moindre désir" (mes. 51), "-vê" dans "revêtent" (mes. 61), "-miè-„ dans "lumière" (mes. 71).

Mettons ces différents sommets mélodiques (sol_4 dans 7 cas sur 8 ; l'adj. poss. "ton" dans "ton moindre désir" est chanté sur la_4) en relation avec la durée de ces sons :

			hauteur musicale	durée
Couplet 1	"ensemble"	(mes. 9)	sol 4	𝅗𝅥.
	"aimer"	(mes. 13)	sol 4	♩.
	"mon esprit"	(mes. 22)	sol 4	♪.
	"larmes"	(mes. 30)	sol 4	𝅗𝅥.

			hauteur musicale	durée
Couplet 2	"vagabonde"	(mes. 48)	sol 4	𝅗𝅥.
	"ton moindre désir"	(mes. 51)	la 4	♪
	"revêtement"	(mes. 61)	sol 4	♩.
	"lumière"	(mes. 71)	sol 4	𝅗𝅥. 𝅗𝅥.

(Sol_4 correspond à une fréquence d'environ 785 Hz, la_4 à une fréquence de 872 Hz (3).

C'est la syllabe "-miè-" dans le mot "lumière" qui a la durée la plus longue de toute la partition. Si l'on considère qu'en plus de cette double proéminence de fréquence et de durée elle est affectée de la plus forte intensité (indiquée par un double *forte* : *ff*), il est indéniable que cette syll. – et par là, le mot – concentre des éléments acoustiques de valorisation particulièrement nets (4) ;

(3) Pour ces corrélations notes – fréquence, cf. notamment P. Fleury et J.P. Mathieu, "Vibrations mécaniques – acoustique", Ed. Eyrolles, Paris, 4ème éd. rev. et augm., 1968, pp. 283 et sq. et E. Leipp, "Acoustique et Musique", Masson, Paris, 4ème éd. revue et corr., 1984, pp. 135 et sq.

(4) Ce type de valorisation correspond à ce que nous avions appelé "concentration tri-paramétrique" – excédent sur le plan des 3 paramètres acoustiques : durée, intensité, Fo (cf. Bernard Flament, "La mise en relief en français. Approche théorique et Essai de caractérisation phonétique à partir des données de la mingographie et de la radiocinématographie", thèse de doctorat d'Etat, Université des Sc. Humaines de Strasbourg, 1984, 2 vol. – voir plus précisément tome I, pp. 534-622 et tome II, pp. 923 et sq.).

– si l'on admet, en plus de ces sommets mélodiques absolus réalisés sur les notes les plus élevées de la partition, l'existence de sommets mélodiques *relatifs* déterminés par rapport à la Fo des syll. environnantes, on pourra ajouter volontiers les syllabes suivantes d'autant que la perception d'un sommet mélodique en est renforcée par l'accroissement de durée syllabique :

mes. 5 et 6 : "Songe..." ut 4

mes. 20 : "Mouillés" mi♮ 4

mes. 26 et 27 : "De tes traîtres yeux" ut 4

mes. 44 et 45 : "Dormir ces vaisseaux" ut 4

La notion de perception que nous venons d'évoquer fait apparaître la complexité de détermination de certains "sommets" mélodiques. Quelques divergences peuvent avoir lieu entre la réalisation acoustique d'un son et la perception de ce même son : sous l'influence d'une altération accidentelle, d'un accroissement important de durée ou/et d'intensité, un son qui présente un écart fréquentiel relativement faible par rapport aux syll. environnantes pourra retenir tout spécialement l'attention et il sera quasiment impossible de déterminer si c'est le paramètre de la Fo qui a été déterminant pour la perception de cette proéminence.
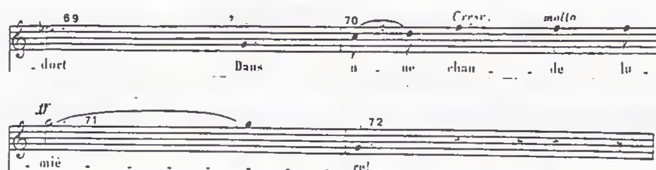
Dans la diction de "L'Invitation au voyage", les syllabes valorisées de façon absolue ou relative sont les suivantes :

		durée (en cs)	intensité (en dB)	Fo (en Hz)
str. 1	v. 2 : "Son–" dans "Songe..."	51,5	58	420
	v. 3 : "vi–„ dans "vivre ensemble"	35,5	50	200
	v. 9 : "char–" dans "ont les charmes"	56,5	52	2 0
	v. 15 : [lyk] dans "Luxe"	54	50	260
	v. 15 : "cal–" dans "calme et..."	52	51	190
str. 3	v. 29 : "Vois..."	57	54	300
	v. 32 : "–vir" dans pour assouvir"	45	58	370
	v. 33 : "moin–" dans "ton moindre"	39	57	375
	v. 34 : "vien–" dans "qu'ils viennent"	37	55	200
	v. 37 : "–tièr(e)" dans "la ville entière"	79,5	49	260
	v. 39 : "mon–" dans "le monde"	39,5	60	300
	v. 40 : "chau–" dans "chaude"	57,5	53	300
	v. 41 : [lyk] dans "Luxe"	42	52	260
	v. 42 : "cal–" dans "calme"	56	51	190

D'une manière quasi générale, les mots sur lesquels l'attention est attirée ne sont pas les mêmes que dans la version musicale : la diction souligne davantage des mots mis en relief par Baudelaire du fait de leur position dans le vers : certains mots en début de vers ou à l'hémistiche "voient" ainsi une valorisation se porter sur eux – tout à fait nette – par l'augmentation simultanée des 3 paramètres acoustiques. Sur les rapports entre la ligne mélodique et le contenu sémantique du texte, en d'autres termes sur les rapports entre MELODIE et SENS, nous pourrions reprendre aisément la formulation d'Ivan Fónagy : "Les liens entre la musique et le texte sont tellement étroits que l'on peut se demander si la "musique verbale" que nous croyons entendre dans le poème n'est pas une simple illusion, si elle n'est pas entièrement due au contenu et si nous ne nous leurrons pas en croyant percevoir la voix du poète derrière le texte" ("La Vive Voix", – Essais de psycho-phonétique", VI, "La voix du poète", Payot, Paris, 1983, p. 279). Dans le cas présent, tout nous porte à penser qu'"en ce qui concerne la ligne mélodique principale, c'est bien la voix du poète que l'on entend" (Ibid., p. 279).

Chez Duparc, les mots présentant un accroissement de la Fo sont des mots qui, dans la diction, ne sont pas privilégiés pour une telle augmentation : certains se situent en fin d'énoncé ou insérés à l'intérieur d'énoncés déclaratifs dans une position peu susceptible *à priori* de les valoriser. L'attention en sera par conséquent beaucoup plus considérable : la deuxième syll. du mot "lumière" par ex., dans la diction, n'est affectée ni d'un sommet de fréquence, ni d'un accroissement d'intensité ; comme ce mot est situé en fin d'énoncé, la Fo et l'intensité, tout naturellement, diminuent ; il n'y a guère que la durée qui est plus importante, mais ceci est tout à fait habituel en français, langue dans laquelle la dernière syll. d'un groupe rythmique est affectée d'un allongement de durée (= syll. soumise à l'accent rythmique). Cet allongement, parce qu'il est habituel, n'attirera pas l'attention.

Extrait 13 : "Dans une chaude lumière"



Diction du poème : "Dans une chaude lumière" (v. 40, voir page suivante)

Le même type de remarque s'applique notamment aux termes "larmes" et "vagabonde". Ces mots, placés en fin d'énoncé, "voient" leur Fo et leur intensité diminuer dans la diction. Chez Duparc, ils sont affectés, sinon d'une plus forte intensité, du moins d'une Fo et d'une durée plus importantes ce qui, essentiellement sur le plan de la Fo, cristallise l'attention de l'auditeur, parce que phénomène non habituel en fin de phrase énonciative.

La stabilité fréquentielle sur les syllabes est beaucoup plus grande dans la version musicale que dans la diction : ceci tient à la nature même du chant qui est basée sur l'adéquation entre les vibrations laryngiennes et la Fo de la note à réaliser ; cette stabilité peut être sans nul doute perturbée par la présence d'un vibrato, mais l'ampleur des oscillations fréquentielles reste modérée (5).

Sur le plan de la structuration rythmique et la succession brèves-longues, des divergences peuvent être notées égale-

ment entre version musicale et diction du poème. Nous avons déjà souligné l'importance du module rythmique ♪♩ ou son inverse ♩♪ dans la mélodie du Duparc : c'est un rapport du simple au double qui s'installe, créant une impression de balancement ; ceci est particulièrement sensible lorsque ce module est intégré dans une succession

(mes. 28-29 par ex. : ♪ ♩ / ♩ ♪ ♩ ♪

ou mes. 46-47 : ♩ ♪ / ♩ ♪ ♩ ♪).

Dans la diction, le rapport 1-2 existe entre la durée de certaines syllabes, mais ce rapport est moins souvent présent : ainsi au vers 1 (les valeurs sont indiquées en centisecondes) :

"Mon	en	– fant	ma	sœur"
17,5	24,5	55,5	23	64

la structure rythmique peut être représentée par le schéma approximatif ♪ ♪ ♩ ♪ ♩.

dans lequel le module ♪ ♩ (ou ♩ ♪) est réalisé ;

c'est le cas aussi aux vers 4 et 5 :

"Ai	– mer	à	loi	– sir,	
19	40	21	26,5	66,5	53,5

Ai	– mer	et	mou	– rir "	
19,5	36	17	26	53,5	11

dans lesquels la structure peut être indiquée approximativement comme suit :

♪ ♩ ♪ ♪ ♩ //

et ♪ ♩ ♪ ♪ ♩. //

cette structure est assez voisine de celle présente chez Duparc

♪ ♩. ♩ ♪ ♩.‿♩ (mes. 10-11-12)

Ai – mer à loi – sir

♪ ♩. ♩ ♪ ♩ (mes. 12-13-14)

Ai – mer et mou – rir

Le même type de parallélisme est réalisé ; notons cependant une durée plus forte accordée chez Duparc aux mots de liaison "à" ainsi que "et" rapides dans la diction ; cet excédent de durée permet de mettre en relief ce qui suit par un effet d'attente.

D'une façon assez générale, et mis à part quelques cas, la structure rythmique est plus lâche dans la diction et le balancement y est moins présent. Ainsi par ex., au vers 3 :

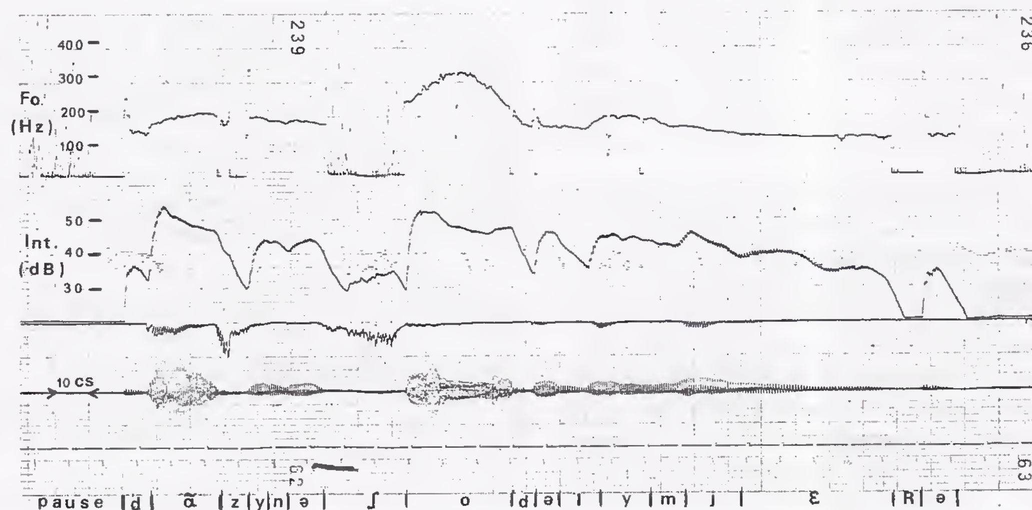
D'al	–ler	là	–bas..."
18,5	17	19,5	42,5

le rythme peut être représenté ♪ ♪ ♪ ♩

alors que chez Duparc il est le suivant : ♪ ♩ ♪ ♩.

(5) Voir Péla Simon, Helmut Lips, Gilbert Brick, "Etude sonagraphique et analyse acoustique en temps réel de la voix chantée à partir de différentes techniques vocales", in "Travaux de l'Institut de Phonétique de Strasbourg", 1972, vol. 4, pp. 219-276, plus spécialement pp. 258-259.

Diction du poème : "Dans une chaude lumière" (v. 40)

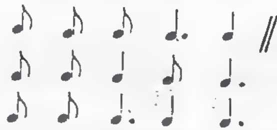


Lorsque d'autres types de modules rythmiques sont utilisés chez Duparc (♪♪ ♩. ou ♪ ♪ ♪ ♩.), les similitudes par rapport à la diction sont plus grandes :

ainsi les vers 6, 7 et 8 (diction) :

v. 6	"...qui	te	res –	sem –	ble !
	17	20	14	54	25
v. 7	Les	so –	leils	mouil –	lés
	16	19	42,5	17	56,5
v. 8	De	ces	ciels	brouil –	lés"
	19,5	24	54,5	39,5	48

sont représentables rythmiquement et approximativement sous la forme suivante :



cette représentation est bien voisine de celle notée chez Duparc :

(mes. 15 et 16)

qui te res – sem – ble

Les so – leils mouil – lés

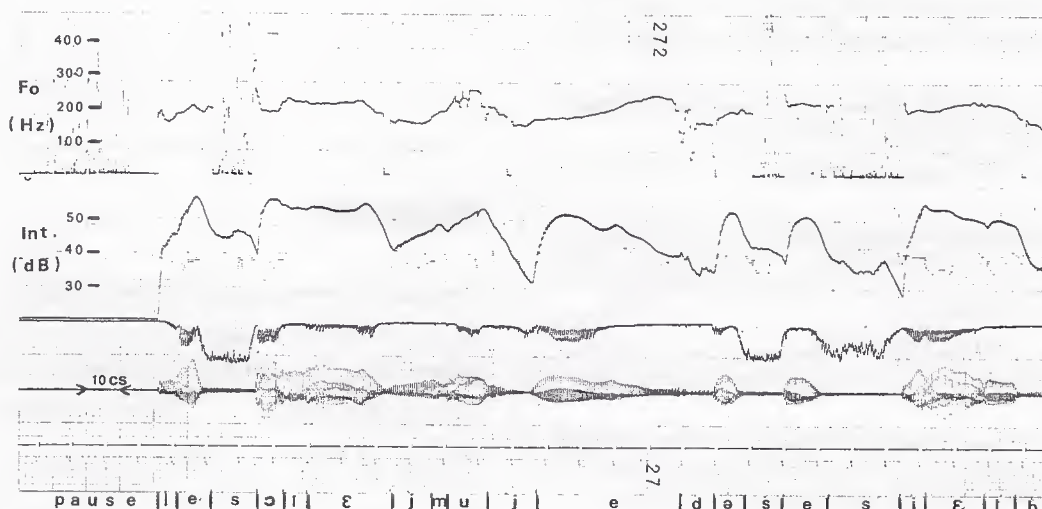
(mes. 18 à 22)

De ces ciels brouil – lés

La structuration rythmique est quasiment la même dans la diction et dans la mélodie de Duparc, ou des parallélismes semblables interviennent ; par contre, le schéma mélodique diffère assez sensiblement : Duparc met ainsi en valeur par une augmentation très nette de la Fo le terme "mouillés" (cf. supra, p. 20), alors que dans la diction cet adj. ne présente pas d'accroissement fréquentiel notable *(voir ci-dessous) :*

Henri Duparc a voulu composer une œuvre originale. "L'Invitation au voyage" lui sert en quelque sorte de *pré-texte* dont il se détache volontiers pour y insérer *SON* esthétique ; le fait qu'il ne retienne que deux strophes du poème de Ch. Baudelaire marque d'emblée sa volonté de se distancier par rapport à une esthétique poétique ; le fait qu'il bouscule dans l'agencement des tempi et dans le traitement rythmique et mélodique la structuration initiale des strophes du poème (couplet/refrain) apparaît comme un autre élément tout à fait intéressant visant à cette distanciation. A partir du poème des *Fleurs*, H. Duparc veut créer une autre œuvre, musicale, toute teintée pourrons-nous dire d'une *esthétique impressionniste* : celle-ci se manifeste par la **mouvance** dans les tempi utilisés, par les "osmoses" pouvant se produire (déplacement vers l'avant – mesure 58 – de la limite entre le 2e couplet et son refrain), par le "balancement du début" (R. Stricker, pochette du disque Valois, 1971) repris dès le 2e couplet, par ce scintillement d'arpèges (R. Stricker, déjà cité, utilisait le terme de "ruissellement") ; cette esthétique se manifeste aussi par la valorisation de termes tels que "mouillés", "larmes", "vagabonde", "lumière" qui renvoient l'auditeur à la thématique impressionniste basée sur le tryptique EAU, LUMIERE, MOUVEMENT si cher, entre autres peintres, à Claude Monet et que Claude Debussy a voulu rendre dans son poème symphonique "La mer". Soulignons aussi le rôle du mètre choisi : le poème "L'Invitation au voyage" est composé entièrement en vers impairs dont la structure, plus

Diction du poème : "Les soleils mouillés..." (v. 7)



souple que celle émanant des vers constitués d'un nombre pair de syllabes, s'adapte mieux au mouvement, d'autant que la composition métrique est de plus variée puisque le poème comporte des penta– et des heptasyllabes.

Nicolas Rowet a bien mis en évidence les difficultés d'une étude sur les rapports entre "le texte et la musique", se fondant notamment sur le *"Dichterliebe"* et la relation entre le poème de Heine et la musique de Schumann : le rapport texte/musique devient significatif essentiellement, selon lui, "au niveau microscopique, [...], au niveau des structures fines" (N. Ruwet, "Fonction de la parole dans la musique vocale", in "Langage, musique, poésie", Ed. du Seuil, 1972, p. 61).

C'est au niveau du poème de Ch. Baudelaire et de la mélodie de H. Duparc mais aussi au niveau de leurs "structures fines" que nous avons voulu placer cette étude. Sans nul doute y aurait-il encore "matière" à une analyse encore plus poussée entre les deux œuvres. L'idée suivant laquelle le musicien ne fait que "mettre en musique" apparaît en tout cas ici tout à fait erronée : c'est bien une œuvre originale, empreinte de son esthétique qu'il crée et c'est par le biais de son sens esthétique qu'il appréhende le texte poétique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Baudelaire (Charles) ***Œuvres Complètes***, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 tomes, Biblioth. de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, 1975.

Baudelaire (Charles) ***Correspondance***, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, 2 tomes, Pléiade, Gallimard, Paris, 1973.

Boulez (Pierre) ***Nécessité d'une orientation esthétique***, in *Points de repère*, Ed. du Seuil, Paris, 1981, pp. 54-77.

Boulez (Pierre) ***Poésie – Centre et Absence – Musique***, in Ibid., pp. 171-188.

Catach (Nina) ***La ponctuation***, in *Langue française*, n° 45 (numéro consacré à la ponctuation), fév. 1980, Larousse, Paris, pp. 16-27.

Cohen (Jean) ***Structure du langage poétique***, Flamarrion, Paris, 1966.

Delas (Daniel) et **Filliolet (Jacques)** ***Linguistique et poétique***, Larousse Université, Coll. *Langue et Langage*, 1973.

Didier (Béatrice) ***La musique des Lumières***, P.U.F., *Ecriture*, Paris, 1985.

Duparc (Henri) ***Une amitié mystique avec Francis Jammes***, Notes et préface de Guy Ferchault, Editions d'aujourd'hui, Coll. *Les introuvables*, 1984 (le texte de cette éd. est conforme à celui de l'Edition Mercure de France, 1944).

Elst (Nancy van der) ***Henri Duparc. L'homme et l'œuvre***, thèse soutenue à Paris IV le 21 avril 1972. Service de reproduction des thèses, 1972.

Ferchault (Guy) ***Henri Duparc, Les Mélodies***, pochette du disque Erato (Ruud van der Meer, baryton, et Rudolf Jansen, piano), 1978.

Ferran (André) ***L'Esthétique de Baudelaire***, thèse, Paris, 1933.

Flament (Bernard) ***La mise en relief en français. Approche théorique et Essai de caractérisation phonétique à partir des données de la mingographie et de la radiocinématographie***, thèse de doctorat d'Etat, Université des Sc. Humaines de Strasbourg, 2 vol., 1984.

Flament (Huguette) ***Structures sémantiques, structures syntaxiques et structures rythmiques dans "Les Fleurs du Mal" et "Le Spleen de Paris" de Charles Baudelaire***, thèse en cours, Unviersité des Sc. Humaines de Strasbourg.

Fleury (P) et **Mathieu (J.P.)** ***Vibrations mécaniques – Acoustique***, Ed. Eyrolles, Paris, 4ème éd. rev. et augm., 1968.

Fónagy (Ivan) ***La Vive Voix – Essais de psycho-phonétique***, Ed. Payot, Paris, 1983.

Honegger (Marc) *sous la direct. de*, ***Dictionnaire de la musique : Les hommes et leurs œuvres***, 2 tomes, Bordas, Paris, 1970.

Honegger (Marc) *sous la direct. de*, ***Dictionnaire de la musique : Formes, techniques, instruments***, 2 tomes, Bordas, Paris, 1976.

Leipp (E.) ***Acoustique et Musique***, Masson, Paris, 4e éd. revue et corr., 1984.

Lorenceau (Annette) ***La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui – Résultats d'une enquête***, in *Langue française*, n° 45, fév. 1980, Larousse, Paris, pp. 88-97.

Meschonnic (Henri) ***Critique du rythme***, Verdier, Paris, 1984.

Meschonnic (Henri) *Les Etats de la Poétique*, P.U.F. *Ecriture*, Paris, 1985.

Philippi – Flament (Huguette) ***Structures rythmiques et signification dans trois poèmes de Baudelaire***, mémoire de maîtrise, Université des Sc. Humaines de Strasbourg, 1970.

Roland-Manuel *sous la direct. de*, ***Histoire de la musique***, Encycl. de la Pléiade, tome II : du XVIIe s. à nos jours, Gallimard, Paris, 1973.

Ruwet (Nicolas) ***Fonction de la parole dans la musique vocale***, in *Langage, musique, poésie*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, pp. 41-69.

Simon (Péla), Lips (Helmut), Brock (Gilbert) ***Etude sonographique et analyse acoustique en temps réel de la voix chantée à partir de différentes techniques vocales***, in *Travaux de l'Institut de Phonétique de Strasbourg*, 1972, vol. 4, pp. 219-276.

Stricker (Rémy) ***Henri Duparc, Mélodies***, pochette du disque Valois (Bernard Kruysen, baryton, et Noël Lee, piano), 1971.

Wagner (Richard) ***Ma Vie*** Plon, Paris, 1917.

Rectificatif

Concours International Yvonne Lefèbure

Le concours est ouvert aux pianistes de toutes nationalités, nés après le 17 septembre 1955.

Il est organisé par l'association Acanthes,

146, rue de Rennes, 75006 Paris.

bibliographie

• Jean GERGELY et Jean VIGUE. **Conscience musicale ou conscience humaine ?** Vie, œuvre et héritage spirituel de Béla Bartók. Publié par *La Revue Musicale* (1990), sous les auspices de l'Association pour le Développement des études finno-ougriennes (2, rue de Lille, 75007 Paris). 252 pages.

A la différence de la plupart des compositeurs, ses contemporains, Béla Bartók ne s'empressa jamais de révéler les arcanes de son écriture — pourtant singulière entre toutes. Le champ à défricher restait donc immense et les études bartókiennes ont ainsi pu connaître — surtout depuis 1981, centenaire de la naissance — de grandes avancées.

En nécessaire complément des trois volumes publiés par *La Revue Musicale* (Numéros 328 à 335) : *Béla Bartók, compositeur hongrois* par Jean Gergely, voici une synthèse — à l'usage de l'honnête mélomane — des divers articles et ouvrages récemment publiés, en hongrois, par des compatriotes du grand compositeur.

Outre la chronique développée de la vie et des œuvres, nous trouvons, en guise de conclusion sur "l'héritage spirituel", une étude consacrée successivement à "l'idéologie" bartókienne, au compositeur, au folkloriste, au pianiste et au professeur.

55 pages, en appendice, comprennent le catalogue chronologique de l'œuvre, des écrits (livres, études, articles, etc.), ainsi que la liste des œuvres enregistrées au piano par le compositeur lui-même. Une esquisse bibliographique est proposée en guise de postface.

• Philippe CHAMOUARD. **Gustav Mahler tel qu'en lui-même.** Préface de Joseph-François Kremer. Collection : Les musiciens du monde. Méridiens Klincksieck, Editeurs. 14 × 21, 240 pages, 110 F.

Depuis le centenaire, en 1960, de la naissance de Gustav Mahler, le développement de la "mahlermania" ne connaît guère de cesse. De Philippe Chamouard, nous connaissions déjà deux études, l'une consacrée aux "Eléments structuraux des mouvements lents dans les symphonies de G.M." et l'autre aux "Caractère et évolution de l'orchestre dans les symphonies de G.M.". Dans le présent ouvrage, il s'attache à réaliser la synthèse des réflexions du musicien sur sa carrière artistique, son œuvre et sur le sens de la vie. Philosophie proche parfois du panthéisme, car née d'une profonde intimité avec la nature — à une époque où ces préoccupations n'étaient certes pas répandues...

On ne s'étonnera pas, d'autre part, de l'influence considérable de la poésie et de la littérature (de Dostoïevski, en particulier) dans la formation de l'artiste. La plupart des citations sont empruntées, soit aux écrits, soit à la correspondance, soit aux quelques interviews que put donner Mahler.

Carrière hors du commun que celle de ce fils d'un petit cafetier juif de Bohème qui, dès l'âge de 37 ans, fut appelé à diriger l'Opéra de Vienne et qui, pendant les rares loisirs que lui laissait une prestigieuse carrière de chef d'orchestre international, put écrire l'une des œuvres les plus vastes et les plus novatrices de toute la musique. Tout cela sans négliger une vie familiale qui fut toujours pour lui très importante...

Ce *Gustav Mahler tel qu'en lui-même* nous permet d'approcher au plus près, et l'homme — sensible et généreux —, et l'artiste.

• Pierre BOULEZ. **Jalons (pour une décennie).** Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez. Préface posthume de Michel Foucault. Collection : Musique/Passé/Présent. Christian Bourgois, éditeur. 452 pages, 140 F.

"Aussi longtemps que je serai là, les trombones n'entreront pas au Collège de France", assurait, il n'y a pas si longtemps encore, l'un des savants membres de cet auguste aréopage. Mais peut-être sont-ce moins les trombones que la 4-X qui y auront été admis en la personne de Pierre Boulez ?...

Ce fort volume regroupe l'essentiel des cours donnés, de 1978 à 1988, au Collège de France, par le compositeur de *Répons*. Aussi bien n'est-il pas nécessaire de lire l'ouvrage dans sa continuité : un bien utile "Index de quelques notions clefs" nous permet d'y circuler selon nos intérêts ou... notre fantaisie.

Depuis le "noyau infracassable de nuit" (André Breton) d'où jaillit l'étincelle initiale jusqu'à l'œuvre aboutie se développe le travail de *déduction* — notion clef entre toutes dans la réflexion boulézienne.

L'ouvrage s'ouvre sur le projet d'enseignement déposé par Boulez lorsqu'il fit acte de candidature à la chaire d'"Invention, technique et langage" au Collège de France. L'ouvrage se divise ensuite en quatre grandes parties : De l'idée à l'œuvre/Le geste du compositeur/L'enjeu thématique/L'œil et l'oreille. *La Vestale et le Voleur de feu* annonce, en guise de conclusion allégorique, l'orientation des leçons données en 1989 : "combat sans cesse attisé de mémoire et de création".

Clarté de l'énonciation et quelques redondances — genre de la "leçon" oblige — font l'exceptionnelle (chez l'auteur de *Penser la musique aujourd'hui*) lisibilité de cet ensemble.

• **Música y Educación,** revista de investigación pedagógico-musical. Vol. II Nº 1 (1989). Periodicidad : semestral (un libre de 300 páginas, dos veces al anõ). Precio de suscripciones (extranjero) : $ 20 dólares US al anõ. Número suelto : $ 112 dólares US. Suscripciones e información : Apartado : 46 230. 28080 Madrid.

Le présent numéro (Vol. II. Nº 1. 1989) offre à ses lecteurs l'intégralité des projets de réforme des enseignements musicaux en Espagne, à tous les niveaux (160 pages de documents).

Trois parties composent ce dossier :

A) La Música en la Enseñanza general :
— Educación Infantil (0-6 años)
— Educación Primaria (6-12 años)
— Educación Secundaria Obligatoria (12-16 años). Area de Música.
— Enseñanza Secundaria Postobligatoria : el Bachillerato (16-18 años).

B) Enseñanzas especializadas :
— Proyecto de reforma de las Enseñanzas artísticas
— Título de Diplomado en Educación Infantil y Primaria (opción Educación musical)
— Propuesta del Grupo de trabajo núm. 15 sobre titulaciones universitarias del profesorado.

C) Las enseñanzas musicales en el Congreso de los Diputados y en el Senado :
— Debate en la Comisión III del Congreso de los Diputados sobre Enseñanzas musicales en España
— Política general del Gobierno en relación a la docencia y la estructura de la carrera de música en España. Interpelaciones en el Senado y repuestas del Ministro de educación y Ciencia.

Voilà qui ne devrait pas manquer d'intéresser les responsables de l'enseignement musical dans notre pays ; ils découvriront que les mêmes vérités (ou les mêmes errements...) peuvent se retrouver au-deçà et au-delà des Pyrénées. Peut-être trouveront-ils aussi quelques bonnes idées à glaner...

Outre ce dossier, nous sont proposées une "Revue des revues", une recension de livres et de partitions, des informations pédagogiques ainsi qu'une liste de cours, concours et bourses musicales.

• Gaby CASADESUS. **Mes noces musicales.** Conversation avec Jacqueline Muller. Editions Buchet/Chastel & Sacem. Cahier de photographies inédites, 214 pages, 140 F.

Avec cette attachante relation d'une vie auprès du grand pianiste que fut Robert Casadesus, son épouse Gaby nous fait en même temps pénétrer au sein de la fameuse "tribu" musicale ; elle ressuscite du même coup une bonne part de la vie artistique de notre siècle.

Pianiste de réputation internationale, Robert a joué sur toutes les scènes du monde, avec les plus grands chefs — dont la plupart devinrent ses amis. Il joua également, à de très nombreuses reprises, à quatre mains, ou à deux et trois pianos, avec son épouse et son fils Jean. A quelques mois de distance, en 1972, Gaby Casadesus devait perdre son fils (accidentellement) et son époux. Elle se consacre désormais à faire vivre leur mémoire.

Gaby Casadesus a repris les *master-classes* dans lesquelles enseignait son mari au Conservatoire américain de Fontainebleau (fondé en 1921 par Francis Casadesus) ; elle a elle-même fondé, en 1975, le Concours international Robert Casadesus qui se déroule tous les deux ans à Cleveland et jouit dorénavant d'une reconnaissance internationale. Elle se consacre enfin à mieux faire connaître le compositeur qu'était son mari dont le talent (qu'appréciait Ravel) fut trop longtemps occulté par la gloire du pianiste.

Le catalogue des œuvres — étonnamment riche —, la discographie et divers documents annexes ont été réunis, in fine, par notre collègue Yves Ferraton.

• Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY. **Alexandre P.F. Boëly, (1785-1858),** ses ancêtres, sa vie, son œuvre, son temps. Collection : Domaine musicologique. Librairie Aux amateurs de livres, International (62, avenue de Suffren, 75015 Paris). 22 x 15. Illustrations, 627 pages, 230 F.

Modeste, trop modeste fut Alexandre Pierre François Boëly. Qu'à cette modestie se surajoutât une certaine conspiration du silence dont il fit l'objet de la part de la critique (signalons toutefois une brève étude qui lui fut consacrée en 1846 par le musicologue Stephen Morelot), cela n'explique-t-il pas que si peu d'informations biographiques nous soient parvenues et que son œuvre soit à ce point ignorée ?

Sait-on suffisamment, par exemple, qu'Alexandre Boëly fut à l'origine de la renaissance de la musique instrumentale française - en faveur de laquelle, seules, plaidèrent longtemps ses sonates, études et pièces romantiques pour piano (son instrument de prédilection), ses trios et quatuors à cordes, ses versets liturgiques, noëls et pièces "symphoniques" pour orgue ? Sait-on qu'il fut également l'introducteur en France aussi bien du "jeune" Beethoven que du "vieux" Bach (pour lequel, dès son jeune âge, il entretenait un véritable culte) ? Sait-on enfin que ce fut précisément cette "sévérité" de son goût qui le fit évincer de la tribune de Saint-Germain-l'Auxerrois - la mode étant alors aux transcriptions... d'opéras-comiques !

Brigitte François-Sappey a fait ici un remarquable travail de recherches - pas toujours couronné du succès escompté en ce qui concerne l'homme privé, lequel reste décidément bien mystérieux, mais tout à fait fructueux en ce qui concerne la mise en perspective de l'œuvre et du style dans la production musicale française de la première moitié du XIXe siècle.

Cette monographie comble une lacune. Il n'en reste pas moins à vaincre l'ostracisme dont est encore victime la musique d'un compositeur qu'appréciaient particulièrement Camille Saint-Saëns, Eugène Gigout et César Franck.

Francis Cousté

• Christian GOUBAULT. **Jacques Thibaud** (1880-1953). Violoniste français. Librairie Honoré Champion. Préface de Yehudi Menuhin. Cahier de 28 photographies inédites, 216 pages, 175 FF.

Cet ouvrage de Christian Goubault met en lumière les divers aspects de la personnalité et de la prodigieuse carrière de Jacques Thibaud.

L'étude établie à partir d'une soixantaine de documents (pour la plupart des extraits de presse) répond largement à toutes les questions que nous pouvons nous poser sur l'homme, l'artiste et ses activités.

Soliste international, Jacques Thibaud, sans doute le plus grand violoniste du XXe siècle, s'est aussi consacré à la musique de chambre. Le prestigieux Trio Cortot-Thibaud-Casals s'est produit avec un immense succès de 1906 à 1943.

Certes, Jacques Thibaud a été un virtuose mais plus encore : un musicien complet. Interprète idéal de Mozart, il a joué avec autant de bonheur le répertoire romantique et contemporain.

Le livre de C. Goubault nous fait découvrir avec de nombreux détails l'action pédagogique et culturelle de J. Thibaud. Ainsi sont mentionnés et commentés ses cours d'interprétation à l'Ecole Normale de Musique et les cours de "haut enseignement" à la salle Gaveau.

La création de son Concours international avec la collaboration de Marguerite Long en 1943 montre à la fois l'intérêt qu'il portait aux jeunes artistes et son désir de faire rayonner la musique.

La discographie présentée à la fin du livre montre la place importante que tenait la musique française dans son répertoire. Il l'a généreusement servie en l'interprétant avec charme, élégance, sobriété et un sens inné des proportions.

Le livre est agrémenté de 28 photos qui le représentent soit dans son cadre familial soit en compagnie d'amis musiciens tels que F. Kreisler, G. Enesco, G. Fauré, M. Ravel etc.

Au-delà du plaisir de découvrir J. Thibaud, le lecteur appréciera la reconstitution de toute une époque artistique avec ses principaux acteurs.

Michel Salaun

Voyage en musique : cent ans d'exotisme

Le Centre Culturel de Boulogne-Billancourt présente actuellement une exposition qui propose un "voyage en musique : cent ans d'exotisme", avec le concours de la Bibliothèque Nationale et à l'occasion du Congrès de l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Cette exposition a lieu d'une part à la Bibliothèque Marmottant, où des tableaux, des gravures et des costumes rappellent les opéras joués sous Napoléon 1er, dans une demeure Empire très agréable, conçue pour le collectionneur Paul Marmottant. Elle a lieu d'autre part, et pour l'essentiel, au Centre Culturel municipal : plusieurs dizaines de costumes, des maquettes, des décors, des illustrations, des affiches y sont réunis, dans un espace plus vaste et selon un itinéraire qui les répartit par pays. L'Espagne est par exemple évoquée par les costumes des toréadors de Carmen, le Japon est représenté par le kimono de Suzuki (Madame Butterfly).

Outre les pays d'Europe, l'Inde, l'Amérique et la Russie sont également les témoins, à travers les documents d'archive et les objets, de ce goût pour l'exotisme qui caractérisa si souvent les artistes du XIXe siècle. Il n'est que de songer aux tableaux d'un Delacroix, d'un Fromentin, aux récits de voyages de Chateaubriand, Théophile Gautier et Stendhal, et de les rapprocher du Désert de Félicien David ou de Sacountala de Reyer, pour s'en convaincre. C'est un mérite qu'il faut reconnaître à cette exposition, d'avoir si bien su replacer les affiches et toutes les pièces présentées dans le contexte non seulement musical, mais encore littéraire, historique, poétique et pictural. Le visiteur touche ainsi à l'une des sources d'inspiration favorites du XIXe siècle. Une musique de fond appropriée et un montage de documents filmés sur la danse orientale viennent enrichir l'intérêt de l'exposition.

Je recommande la brochure qui a été imprimée à cette occasion : les textes y sont synthétiques et clairs, les photos d'une qualité très remarquable. C'est une chose que l'un des organisateurs constate : les œuvres lyriques de cette époque valent moins, en général, par la musique, qu'en raison des illustrations, des costumes et des décors souvent magnifiques dont elles impliquaient la création. Comme cette exposition fait ressortir de manière évidente et vivante cet aspect essentiel de l'opéra du XIXe siècle, l'exotisme, l'on peut parler d'une belle réussite, qui invite ceux qui ne la connaissent pas à la découvrir.

Stéphane Giocanti

Du 4 mai au 13 juillet 1990. Entrée libre.

– A la Bibliothèque Marmottant, 19 rue Salomon Reinach, 92100 Boulogne-Billancourt. Métro Jean-Jaurès. Du mardi au samedi, de 14 h 30 à 18 h.

– Au Centre Culturel rue de la Belle-Feuille. Boulogne-Billancourt. Métro Marcel Sembat. Tous les jours de 9 h à 21 h, le dimanche de 10 h à 12 h. (Tél. 46847795).

productions au
Centre Européen pour la Recherche Musicale

François PINOT	Là-haut sur la montagne	10'	juillet 78
Horatio RADULESCU	Wild incantesimo	1 h 45'	octobre, novembre 78
Maurice BALDENSPERGER	Captan speed control	30'	mai 79
Denis DUFOUR	Un petit qui t'aime		septembre 79
Mesias MAIGUASHCA	Intensidad y altura	35'	octobre 79
François PINOT	Molto e molto	12'	décembre 79
Paul MEFANO	Gradiva	25'	décembre 79
Manfred KELKEL	Castalia		février 80
	Les voix de l'au-delà		mai, juin 80
Rolf GEHLHAAR	Sub rosa	20'	septembre 80
André BOUCOURECHLIEV	Ulysse (disque Artaud)	12'	février 81
Betsy JOLAS	Fusain (disque Artaud)	6'13	février 81
Paul MEFANO	Traits suspendus (disque Artaud)	4'24	février 81
Mesias MAIGUASHCA	Y ahora vamos por aqui		mai 81
Claude LEFEBVRE	Océan de terre	17'	juin 81
Nicolas PANAGOPOULOS	Cinq saisons		décembre 81
David TUDOR	Likeness to voices	30'	avril 82
Manfred KELKEL	Saturnalia		juin 82
Juan Allende BLIN	Rapport sonore	33'	décembre 82
Emmanuel NUNES	Grund	30'	mai 82, janvier 83
Fernand VANDENBOGAERDE	Librations	20'	février 83
York HÖLLER	Traumspiel		avril 83
Claude LEFEBVRE	Lorraine		mai 83
François PINOT	Dunes	15'	mai 83
Paul-Heintz DITTRICH	Métamorphose		juin 83
Allain GAUSSIN	Camaïeux	12'	juillet 83
Costin MIERIANU	Boléro des Balkans	14'	janvier, mars 84
Eberhard BLUM	Akustisches Objekt II	30'	février 84
Hans Joachim HESPOS	Abutak	3'48	mai 84
François PINOT	Otto	12'	juin 84
	Mat	11'30	septembre 84
Gérard ZINSSTAG	Stimuli	18'	septembre 84
Olivier MESSIAEN	Des canyons aux étoiles (extraits cor solo, disque Cazalet)		novembre 84
Michael LEVINAS	Spirales d'oiseau (disque Cazalet)		novembre 84
Claude LEFEBVRE	Lorraine (disque Cazalet)		novembre 84
Iannis XENAKIS	Linaïa Agon (disque Cazalet)		novembre 84
Jose Luis CAMPANA	Insight		juillet 85, septembre 86
Mesias MAIGUUASHCA	Barcarola bittista		janvier, février 86
Michel DECOUST	Marbre	11'30	février 86
Aldo BRIZZI	Mi-Ha-Sefer	11'50	mai 86
François PINOT	Machines simoles	14'30	novembre 86
Jean-Marc WEBER	Vit		mars 87
François PINOT	Rêve urbain	14'	mars 87
Claude LEFEBVRE	La chute	27'	mai, juin 87
Gyorgy KURTAG Frank TROYON LE MEE Daniel KIENTZY	Comité des fêtes		septembre 87
Zygmunt KRAUZE	La rivière souterraine	32'10	juillet, octobre 87
Louis ROQUIN	La giusta dimensione		juin, octobre 89

Directeur du CERM : Claude Lefebvre – Metz

nOtre discOthèque

• Giacomo MEYERBEER, ***Les Huguenots;*** **G. Raphanel, F. Pollet, etc.; Chœur de l'Opéra et Orchestre Philharmonique de Montpellier, dir. Cyril Diederich. Erato "Musifrance" 2292-45027-2 coffret de 4 CD, DDD, 3 h 53.**

On a peine à comprendre aujourd'hui le succès remporté autrefois par des opéras que nous délaissons, parfois injustement. Or, *Les Huguenots*, créés en 1836 à l'Opéra de Paris, atteignirent la 100e en 1839 et la 500e en 1872 ; en 1900, on en était déjà à presque 950 représentations ! Schumann jugeait vulgaire cette œuvre qui l'emplissait de dégoût ; Berlioz, qui accordait à Meyerbeer de bien traduire un livret, n'appréciait pas l'auteur de *Robert le Diable* ; mais il faut bien reconnaître aux *Huguenots* quelques qualités. Certes, c'est lourd, c'est gros, c'est souvent vulgaire et raccoleur, mais la romance de Raoul ou le chœur des jeunes filles méritent une écoute attentive. Et puis, l'œuvre, illustration du style du Grand Opéra, a donc une importance historique, mais ceci est une autre histoire... Il faut donc remercier Erato et Radio France de nous offrir un témoignage du passé, rendu très vivant par une interprétation enlevée.

• Giuseppe VERDI, ***Attila;*** **S. Ramey, C. Studer, etc. ; Orchestre et Chœur de la Scala, dir. Riccardo Muti. EMI 7 49952 2 coffret de 2 CD, DDD, 1 h 49.**

Les thuriféraires de Verdi se réjouiront de cette belle version dirigée par un Muti en grande forme. Cet opéra, créé à la Fenice de Venise en 1846, date des "années de galère" et appartient aux ouvrages avec lesquels Verdi fit battre le cœur patriotique des Italiens à l'époque du *Risorgimento*. Ezio (le général romain Actius) ne dit-il pas à Attila : "Tu auras l'univers, moi, je garde l'Italie" ? Mais l'Italie était encore à faire !

` Hector BERLIOZ, ***les Troyens*** **(extraits) ; R. Crespin, G. Chauvet, etc. ; Orchestre et Chœurs de l'Opéra de Paris, dir. Georges Prêtre. EMI 7 63480 2, ADD, 78'46.**

D'une façon générale, je déteste les extraits, c'est trop frustant. Mais ici, on ne peut faire autrement car c'est tout ce qui avait été enregistré en 1965, et la mort de Didon n'est même mas complète... Que de regrets ! Car si Georges Prêtre n'est pas toujours inspiré et si Guy Chauvet ne convainc pas vraiment, Régine Crespin nous fait palpiter aussi bien dans Cassandre que dans Didon. Phrasé, diction, nuances, tout y est. Au lieu de se casser la voix dans la musique "baroque" à diapason variable, nos artistes lyriques feraient bien de suivre l'exemple de Régine Crespin, une des plus grandes chanteuses de son temps. Un témoignage à réécouter souvent, d'autant plus que la production de l'Opéra Bastille... soyons charitable !

• Johann STRAUSS Fils, ***Œuvres pour orchestre,*** **vol. 7 à 12 ; Orchestres Philharmoniques d'Etat tchèque et polonais, dir. A. Walter, J. Wildner, O. Dohnanyi. Marco Polo, 6 CD séparés 8-233207 à 8-223212, DDD.**

Voici la suite de ce véritable feuilleton qu'est cette superbe entreprise. 68 morceaux d'un coup, avec de très nombreux inédits, des pièces connues comme la *Valse de l'Empereur* et des surprises comme le quadrille tiré de *L'Africaine* de Meyerbeer. Je ne me lasse pas d'écouter ces œuvres bien écrites et de mieux en mieux interprétées. Le livret est bien fait mais il est toujours en anglais et en allemand ; on nous promet pour bientôt une traduction française... dès le vol. 13 ?

• Johannes BRAHMS, les deux ***Sérénades pour orchestre;*** **Orchestre Symphonique de Vienne, dir. Gary Bertini. Orfeo C 008 101 A, ADD, 75'40.**

A propos d'une autre version, j'évoquais il y a peu cet enregistrement de 1982 (album de 2 disques noirs contenant en outre neuf *Liegesliederwalzer* orchestrées par Brahms, mais la version originale est de très loin préférable). Je me réjouis de ce rapport en CD. Une très belle version d'œuvres longtemps négligées.

• Alexandre BORODINE, ***Le Prince Igor;*** **C. Chekerliski, B. Christoff, etc. ; Orchestre et Chœur de l'Opéra de Sofia, dir. Jerzy Semkow. EMI CMS 7 63386 2 coffret de 3 CD, ADD, 3 h 22.**

Au hasard des rééditions, cette version enregistrée en 1967 de l'opéra de Borodine méritait de nous revenir en CD. Ce n'est sans doute pas la meilleure, Semkow manquant d'inspiration, mais c'est souvent intéressant. Et puis, on a eu la bonne idée de compléter avec 16 mélodies de Borodine, elles aussi chantées par Boris Christoff qui les enregistra en 1966 et 1967 à Paris. Des œuvres que l'on retrouve avec plaisir. Pas de livret mais un simple résumé de l'action.

• ***Les Trois Marie;*** **Ensemble Venance Fortunat, dir. A.-M. Deschamps. Studio SM 12 17.46, DDD, 52'20.**

Poursuivant son excellent travail d'archéologie musicale sacrée du Moyen Age, sous la houlette d'Anne-Marie Deschamps, l'Ensemble Venance Fortunat nous propose une nouvelle merveille : le jeu liturgique des Trois Marie d'après le manuscrit du XIVe s. d'Origny-Sainte-Benoîte. L'œuvre, qui date peut-être du XIIIe s., se chantait la nuit de Pâques. La version proposée est intelligente et très convaincante.

• Joseph HAYDN, ***5 concertos pour orgue;*** **Gabor Lehotka, The Budapest Strings, dir. Béla Banfalvi. Hungaroton HCD 31175, DDD, 69'20.**

Les 5 œuvres enregistrées sur ce disque ont été composées probablement vers 1755-1766, c'est-à-dire peu avant et peu après que Haydn n'entre au service du prince Esterhazy (1761). Il s'agit des *concertini* Hob. XIV, 11 et 12, et des concertos Hob. XVIII, 1, 5, 8. Sans être de la très grande musique, cela s'écoute fort agréablement et l'interprétation rend bien le style viennois de ces œuvres.

• W. A. MOZART, ***La Flûte enchantée;*** **L. Orgonasova, S. Jo, G. Winbergh, H. Hagegard, etc. ; Chœur de chambre roman et Pro Arte de Lausanne ; Ensemble orchestral de Paris, dir. Armin Jordan. Erato 2292-45469-2, coffret de 2 CD, DDD, 2 h 18.**

Avec des chanteurs peu connus en France et dont les noms sont bien rugueux pour nos gosiers, je m'attendais à une énième *Flûte*, sans doute honnête sans plus, compte tenu de l'orchestre et du chef. La surprise est de taille à l'audition. On y croit, même au premier degré. Une belle réussite d'ensemble qui fait de cette version une perle à caser dans le rayon Mozart.

● **W. A. MOZART, *Divertimento* K 287 et *Sérénade* K 239 ; English Chamber Orchestra, dir. Jeffrey Tate. EMI 7 49946 2, DDD, 62'01.**

L'excellent chef d'orchestre britannique Jeffrey Tate sera dès 1991 à la tête de l'Orchestre National de France, et il faut s'en réjouir car c'est un grand, un très grand musicien. L'écoute de ce disque est donc un régal, Tate montrant qu'il est aussi à l'aise dans les grandes œuvres orchestrales que dans les petites formes, et ces deux œuvres de Mozart sont des bijoux.

● **L. van BEETHOVEN, *Missa Solemnis ;* C. Vanesa, W. Meier, etc. ; Tallis Chamber Choir, English Chmber orchestra, dir. Jeffrey Tate. EMI 7 49950 2, DDD, 78'05.**

Hasard des parutions, revoilà Tate, dans une grande œuvre orchestrale cette fois. Le génial sourd, qui composa cette messe entre 1818 et 1823, n'était pas spécialement bigot, et il est amusant de constater comment il essaye de couvrir par les cuivres les affirmations du *Credo.* Tate a réussi à alléger cette œuvre sombre et lourde dans une version qui est la référence à mettre dans la discothèque.

● **L. van BEETHOVEN, *Messe* op. 86 ; *Cantate* op. 112 ; A. Michael, L. Bizimeche-Eisinger, etc. ; Chœur et Orchestre Gulbenkian, dir. Michel Corboz. Erato 2292-45461-1, DDD, 49'30.**

A la grosse artillerie de la *Missa Solemnis* j'avoue nettement préférer cette œuvre composée en 1807 pour le prince Esterhazy. Point de lourde machinerie ici, mais un traitement éclatant du texte liturgique, qui déconcerta d'ailleurs le commanditaire. Comme à son habitude, Corboz sait nous transmettre l'émotion nécessaire. Le disque est complété par *Meeresstille und glüchliche Fahrt* (calme de la mer et heureux voyage), lieder pour chœur mixte et orchestre que Beethoven écrivit en 1815 sur des poèmes de Gœthe. Une raison de plus pour acquérir ce disque à la durée pourtant bien réduite...

● **Luigi CHERUBINI, *Il Giocatore ;* M. Bacelli, G. Gatti ; Accademia strumentale italiana dir. Giorgio Bernasconi. Rodolphe COCEU 005, DDD, 50'44.**

Composé en 1775 par un adolescent de 15 ans, ce petit opéra plein de fraîcheur, enregistré ici pour la première fois, nous fait mieux comprendre combien Cherubini connaissait son métier. Cette œuvrette, qui rappelle tout à fait la *Serva Padrona* de Pergolèse, nous conte une brouille passagère dans un couple qui s'adore. C'est mignon et joliment interprété. Une découverte intéressante.

● **Gabriel PIERNÉ, *Les Enfants à Bethléem ;* J. Chamonin, H. Schaer, etc. ; Maîtrise et Orchestre de Radio France, dir. Michel Lasserre de Rozel ; Erato "Musifrance" 245 008-2, DDD, 56'39. *Sonate pour flûte et piano ; Trio pour violon, violoncelle et piano ;* I. Matuz, flûte ; N. Szelecsényi, piano ; B. Banfalvi, violon ; K. Vass, violoncelle ; Marco Polo 8-223189, DDD, 66'56.**

A la manière des mystères médiévaux, *Les Enfants à Bethléem* sont un "mystère en deux parties" composé en 1907. C'est une œuvre fraîche qui démontre la maîtrise de Pierné qui sait utiliser les modes de la musique médiévale et écrire pour les voix enfantines. Je n'en connais que cette version mais je la recommande chaudement tant elle est réussie.

Pierné a peu écrit de musique de chambre mais je sache pas que toutes ses œuvres aient été enregistrées. On appréciera l'enthousiasme de jeunes interprètes hongrois dans une transcription pour flûte et piano par Pierné de sa *Sonate pour violon et piano* écrite en 1900 et son *Trio* composé vingt ans plus tard.

● **Gabriel FAURÉ, *Trio,* etc. Trio Fauré ; Lyrinx LYR CD 061, DDD, 61'39. *La Chanson d'Eve,* etc. ; Dame Janet Baker, Goeffrey Parsons ; Hyperion CDA 66320, DDD, 66'17.**

En 1974, trois lauréates du Conservatoire de Paris ont formé Trio Fauré : Léa Roussel, piano, Adrienne Privat, violon, Geneviève Teulières, violoncelle. Elles nous donnent ici une remarquable version du *Trio* que Fauré composa à la fin de sa vie. Le disque est complété par les petites pièces pour violon ou violoncelle et piano comme la *Berceuse* op 16 ou la célèbre *Elégie* op. 24. Comme toujours, Dame Janet Baker nous charme, ici dans le cycle *La Chanson d'Eve* et d'autres mélodies de Fauré ; Geoffrey Parsons lui donne la juste réplique. Certaines mélodies sont transposées, mais l'éditeur de la partition est fautif...

● **Reynaldo HAHN, *Mélodies* et *Pièces pour piano ;* Jean-Christophe Benoît, Bernard Ringeissen. Adès 13.282-2, AAD, 52'57.**

Salué en son temps – 1976 – par la critique, cet enregistrement nous revient en CD, et c'est tant mieux. 19 mélodies et 5 pièces pour piano nous sont désormais disponibles sur un support solide.

● **Igor STRAVINSKY, *L'Oiseau de feu ;* Philharmonia Orchestra, dir. Eliahu Inbal. Teldec 2292-44932-2, DDD, 65'49.**

On ne présente plus *L'Oiseau de feu*, ballet que Stravinsky composa en 1910 pour la deuxième saison parisienne des Ballets Russes. La version d'Inbal ne manque pas de qualités et, sans convaincre totalement, elle s'écoute avec plaisir. Le disque est complété par le *Scherzo fantastique,* œuvre rarement enregistrée ; c'est un atout de plus.

● **Ottotino RESPIGHI, *La Fiamma ;* I. Tokody, K. Takacs, etc. ; Hungaroton coffret de 3 CD HCD 12591-93-2, DDD, 2 h 14. *Maria Egiziaca ;* V. Kincses, J.B. Nagy, etc. ; Hungaroton HCD 31118, DDD, 70'21 ; Chœur de la radio et Orchestre d'Etat hongrois, dir. Lamberto Gardelli.**

On sait le succès des œuvres de Respighi en Hongrie et ce ne fut donc pas une trop grande surprise en 1985 quand Hungaroton nous offrit le premier enregistrement mondial de *La Fiamma.* Mais l'opéra avait disparu du catalogue ; c'est donc avec plaisir qu'il faut accueillir cette réédition. Poursuivant ses enregistrements pionniers des œuvres lyriques de Respighi, l'excellent Gardelli, après nous avoir donné *Belfegor,* nous propose une œuvre fort intéressante, un triptyque de concert intitulé *Marie l'Egyptienne ;* à découvrir.

● **Dimitri CHOSTAKOVITCH, *L'œuvre pour piano,* vol. 1 et 2. Le Chant du Monde LDC 2781011 et 2781012.**

Chostakovitch a relativement peu écrit pour le piano, et c'est dommage car c'est toujours intéressant. Le premier volume contient les deux *Concertos* par Vladimir Krainev dirigé par Vladimir Spivakov et Alexandre Dmitriev, et les *Préludes* op. 34 par Elena Varvarova. La même pianiste interprète dans le deuxième volume les deux *Sonates*, les *Danses fantastiques* op. 5 et les *Aphorismes* op. 13. Tout cela se veut et est réalisé dans la tradition du compositeur. Je suppose qu'un troisième volume contiendra, entre autres, les superbes *Préludes et fugues* op. 87. En attendant, saluons l'effort de l'éditeur qui semble s'acheminer vers un enregistrement intégral des œuvres de Chostakovitch.

● **Iannis XENAKIS, *Oresteia ;* Chœur de l'Université de Strasbourg, Maîtrise de Colmar, etc. ; dir. Dominique Debart et Robert Weddle. Salabert Actuels SCD 8906, ADD, 49'23.**

Xenakis composa *Oresteia* en 1965-1966 comme musique de scène pour la trilogie d'Eschyle : *Agamemnon, Les Choé-*

phores et *Les Euménides*. Sa partition était un peu longue, aussi en tira-t-il une suite de concert. En 1987, lors d'une reprise de l'œuvre en Sicile, Xenakis composa une nouvelle scène, *Kassandra*, qui depuis s'intègre à l'ensemble. La version proposée ici, enregistrée pendant le festival Musica de Strasbourg de 1987, est donc le premier enregistrement intégral. A ne pas manquer.

• Alexandre TANSMAN, *Œuvres pour guitare;* Alain Prévost. Cybélia CY 857, DDD, 63'43.

Alexandre Tansmann est actuellement au Purgatoire or son œuvre, aussi variée qu'abondante témoigne de ses origines juives et de ses attaches avec la Pologne. On profitera de cet excellent récital d'Alain Prévost pour suivre les différents aspects de son esthétique depuis la *Mazurka* (1926) jusqu'à l'*Hommage à Lech Walesa* (1986) véritable testament musical du compositeur.

• Marcel Henri FAIVRE, *Œuvres;* Fidsound 875007, ADD, 55'51.

Né à Paris en 1922, Marcel Henri Faivre réside après la guerre – il combattit dans les FFL – à Hydra, faubourg d'Alger. Rentré en France en 1962, il dut laisser en Algérie toutes ses compositions qui sont malheureusement perdues. Courageusement, il se remit au travail, et ce disque nous offre un aperçu de ce compositeur au langage très personnel fondé sur de solides études classiques.

On en jugera avec les six œuvres enregistrées ici : *3e Quatuor à cordes "Les Sixtes"* (1987), *Musique pour hautbois, clarinette et basson* (1986, trio d'anches à la fois sombre et lyrique), *Musique pour violoncelle seul* (1987), *Musique pour clarinette et violoncelle* (1986) dues au Groupe Etudes, membres de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo; *Le Cimetière marin* (1978) pour cymbalum par Gyöngyi Farkas, et une ravissante *Nostalgie* (1986), chanson *a capella* par la soprano Hélène Obadia.

Philippe Zwang

• Johannes BRAHMS, *Œuvres pour deux pianos et quatre mains,* interprétées par Jacqueline et Jean-Pierre Carrière. Disque REM n° 311 082 X CD. DDD. Durée : 59'51

Merci à deux grands artistes d'avoir choisi des œuvres de Brahms peu souvent enregistrées.

L'intégrale des *16 Valses* op. 39 pour piano à quatre mains (1866) met en évidence, dans une même forme bipartite à reprises, l'étonnante diversité d'inspiration d'un compositeur pourtant réputé austère.

Avec les dix *Variations sur un thème de Schumann* op. 23 pour piano à quatre mains (1863), le climat change brutalement : le thème n'est-il pas le dernier que composa Schumann avant que l'esprit ne sombre – thème que lui auraient dicté, disait-il, les anges envoyés par Schubert et Mendelssohn. Hommage souvent poignant et angoissé à l'ami disparu...

Les *Variations sur un thème de Haydn* op. 56b pour deux pianos (1873) ne sont, en réalité, que la version préliminaire de la version orchestrale. Huit variations, dans lesquelles Brahms – prenant prétexte d'un thème emprunté par Haydn lui-même au choral dit "de Saint-Antoine" – fait preuve d'une maîtrise contrapunctique hors du commun.

Remarquable enregistrement, à tous égards ! Espérons que cet excellent duo enregistrera également la belle *Sonate en fa mineur* pour deux pianos, du même compositeur.

Francis Cousté

• Anonyme, *Pièces flamandes, anglaises, italiennes, françaises et espagnoles des XVIe et XVIIe siècle* – Montpellier, 1989, enr. 1987 (Frédéric Munoz à l'orgue de Terraube, MC 020987, 53'66" com.)

Ces pièces des compositeurs baroques pour orgue, nous font pénétrer dans le monde brillant et coloré de cette époque follement inventive et inquiète, prise entre les conflits religieux, les conflits de pouvoir et la "sainte" inquisition qui veillait au grain. Epoque incertaine où le *carpe diem* prend toute sa valeur. Il est donc de bon ton de s'enivrer de musiques splendides tant qu'on est encore vivant...

Le toucher de Frédéric Munoz est fort agréable et il emploie à plein toutes les possibilités offertes par cet orgue créé par le facteur Alain Leclère en 1984. La modernité s'allie parfaitement avec le Siècle d'or pour notre plus grand plaisir. En revanche, on se serait bien passé des 50" de cloches du début de bande en faveur de quelques notes de plus de Couperin ou de Cabezon...

• HUMENRY (Jean), *Prom'nons-nous dans les bois* – Paris : Arc en ciel, 1990 ("Jeunesse", K 620, n.m., texte, distrib. SM)

• RONGIER (Max), *J'écoute, je chante* – Paris : Arc en ciel, 1990 ("Jeunesse", K 631, n.m., texte, distrib. SM)

• JOFROI, *Grenadine blues* – Paris : Arc en ciel, 1990 ("Jeunesse", K 608, n.m., texte, distrib. SM)

• Di-Scala (Patrick), *Un vent tout fou, "Chansons épidémiques n° 2"* – 1990 ("Jeunesse", K 629, n.m., texte, distrib. SM)

Des voix agréables, des musiques entraînantes, des textes dont les niveaux sémantique et sémiologique sont souvent bien au-dessus des âges supposés des auditeurs. Les interventions de chœurs d'enfants qui ajoutent une note aigrelette et mièvre ne s'imposaient pas toujours quand ils ont cette qualité. Ensemble distrayant avec de temps en temps de bonnes surprises.

Daniel Fondaneche



LES DIFFÉRENTS ACTEURS DE LA VIE D'UNE CHANSON

Au départ : **l'auteur** (ou parolier) et **le compositeur** écrivent respectivement les paroles et la musique, puis l'interprète la chante.

Il arrive qu'une même personne soit à la fois auteur et compositeur ou encore auteur, compositeur et interprète.

L'éditeur de la chanson met d'abord en contact l'auteur, le compositeur et l'interprète (si ceux-ci ne sont pas la même personne évidemment) et veille à l'élaboration de l'œuvre. Ensuite, il a pour mission d'en faire la promotion auprès des divers circuits d'exploitation : la scène, le disque, la radio et la télévision. La carte de visite d'une chanson est maintenant l'enregistrement. Cependant, le support graphique imprimé, ou "petit format", sert de référence indispensable à toute interprétation (musique vivante, préparation d'un disque).

En échange de ce travail, l'éditeur reçoit une partie des droits d'auteur produits par l'exploitation de l'œuvre (voir les droits d'auteur).

La scène : tandis que quelques tourneurs professionnels organisent des concerts très importants (plusieurs milliers de spectateurs), chaque année ce sont des dizaines de milliers de spectacles, galas, bals, etc., qui sont montés par des municipalités, des comités des fêtes, des associations comme les J.M.F., etc.

L'industrie du disque : elle emploie un peu plus de 3 000 personnes surtout réparties entre six grandes sociétés multinationales (POLYGRAM, CBS-SONY, BMG, EMI/PATHE MARCONI, WEA, VIRGIN) et plusieurs dizaines d'autres producteurs. Chaque année, environ 100 millions de disques sont vendus (45 tours, 33 tours, cassettes, compacts) par les grandes surfaces, des magasins comme la FNAC et les disquaires.

Les radios et les télévisions sont de très gros consommateurs de musique : plus d'un million de passages d'œuvres par an sur les radios les plus importantes (RTL, France Inter, Europe I, Radio Monte Carlo, sans compter près de 1 500 radios locales privées dont la plus importante est NRJ) et près de 60 000 passages sur les sept chaînes de télévision : TF1, A2, FR3, Canal Plus, La 5, M6 et la 7.

Tous ces supports de diffusion paient des droits d'auteur qui constituent le salaire des auteurs et des compositeurs.

LES DROITS D'AUTEUR : LE SALAIRE DE L'AUTEUR

La loi du 11 mars 1957 sur la Propriété Littéraire et Artistique, modifiée par celle du 3 juillet 1985, protège l'auteur qui dispose d'un droit de propriété sur ses créations.

Tous ceux qui diffusent de la musique ou produisent des disques doivent déclarer à la SACEM qu'ils vont utiliser les créations des auteurs et compositeurs, et ensuite payer les droits et remettre la liste des œuvres interprétées.

Les droits sont calculés en fonction du service rendu par la musique. Ils font l'objet d'un forfait lorsque la musique diffusée a un rôle accessoire : une sonorisation musicale sur un manège ou dans un magasin par exemple. Si la musique joue un rôle essentiel (spectacle, radio, télévision, cirque...), ils sont généralement calculés par application d'un pourcentage sur les recettes : celui-ci varie selon l'importance du service rendu par la musique.

Pour un disque, le droit d'auteur est de 11 % du prix de gros. Pour un concert, le droit d'auteur représente généralement 8,80 % des recettes réalisées. Supposons qu'un organisateur réunisse 500 spectateurs qui paient chacun 50 F. : les droits d'auteur seront de (500 x 50) x 8,80 % = 2 200 F.

Des réductions sont prévues pour certains organisateurs (municipalités, associations d'éducation populaire...) ainsi qu'à ceux qui poursuivent un objectif d'aide au développement de la musique. C'est ainsi que les J.M.F. bénéficient de réductions et d'abattements importants pour certaines manifestations.

Une fois payés à la SACEM, les droits sont répartis aux œuvres figurant sur le programme remis par l'organisateur, déduction faite des frais de gestion du droit d'auteur (ces frais sont en moyenne de 20 %).

Par exemple, si les droits à répartir pour un concert J.M.F. sont de 3 600 F pour un spectacle de 12 chansons, chacune d'elles recevra 300 F qui seront répartis par tiers entre l'auteur (100 F), le compositeur (100 F) et l'éditeur (100 F). S'il n'y a pas d'éditeur, l'auteur et le compositeur recevront chacun 150 F pour une chanson.

QUELQUES PRÉCISIONS SUR LA SACEM

Créée en 1851, elle regroupe 62 000 auteurs, compositeurs et éditeurs de musique soit plus de 6 000 000 d'œuvres de toutes sortes : chansons, jazz, rock, musique contemporaire, de films, illustrations sonores, publicités, sketches, poèmes...

Chaque année, la SACEM reçoit 2 000 nouveaux auteurs et compositeurs, 80 000 nouvelles œuvres. Celles-ci sont déposées au moyen d'un bulletin de déclaration qui

précise l'auteur, le compositeur et éventuellement l'éditeur de l'œuvre. Une chanson peut ne pas être éditée : dans ce cas, les seuls ayants droit seront l'auteur et le compositeur (l'interprète en tant que tel ne touchant jamais de droits d'auteur).

N.B. : **Le plagiat :** il arrive que le texte, la méthode d'une chanson ressemblent fortement à une autre chanson. Lorsqu'il est établi qu'il y a eu une volonté délibérée de copier l'œuvre originale (plagiat), l'affaire peut être portée devant les tribunaux. La date de dépôt à la SACEM de la chanson originale est donc particulièrement importante pour certifier l'antériorité de l'œuvre, en cas de plagiat.

La SACEM représente aussi en France les musiques du monde entier, par des contrats de réciprocité avec 70 sociétés d'auteurs étrangères qui, inversement, protègent la musique française dans leur pays.

Elle conclut chaque année des contrats avec 540 000 diffuseurs de musique : radios, télévisions, organisateurs de spectacles, de concerts, de bals, commerces, cafés, hôtels, restaurants et lieux publics sonorisés, discothèques, cinémas... qui lui versent des droits d'auteur.

La SDRM est la Société pour l'administration du Droit de Reproduction Mécanique des Auteurs, Compositeurs et Editeurs. Filiale de la SACEM et des deux autres sociétés d'auteurs - SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) et SCAM-SGDL (Société Civile des Auteurs Multimédia - Société des Gens de Lettres)-, elle administre le droit de reproduction mécanique pour l'enregistrement des œuvres (leur fixation sur support sonore et audiovisuel) par les producteurs de disques, de vidéo, de films.

450 000 œuvres différentes sont ainsi exploitées chaque année dans les divers circuits de diffusion et de reproduction. La SACEM perçoit puis répartit des droits d'auteur (1,570 milliard de francs en 1988) à quelques 50 000 auteurs, compositeurs et éditeurs français et étrangers dont les œuvres ont été diffusés et produites. Parmi ceux-ci, 15 000 auteurs et compositeurs français en activité reçoivent des droits : 8 à 9 % d'entre eux touchent un revenu de droit d'auteur supérieur au SMIC.

Une partie des droits d'auteur est également consacrée par la SACEM à une action culturelle : aides à la création, subventions à des spectacles, soutien à la formation d'artistes. Ainsi, c'est la SACEM qui a créé le Studio des Variétés, école de jeunes chanteurs, que les J.M.F. ont déjà fait tourner à travers la France.

Elle mène également des actions d'information sur le droit d'auteur comme celle qu'elle réalise aujourd'hui à la demande des J.M.F. et grâce aux enseignants.

N.B. : **Le domaine public :** les œuvres musicales appartiennent au "Domaine Public" – et ne donnent pas lieu au paiement de droits d'auteur – lorsque leurs créateurs sont décédés depuis plus de 70 ans : par exemple Beethoven, Berlioz, Bizet.

Sont également dans le "Domaine Public" certaines œuvres du folklore traditionnel ("Il pleut Bergère") par exemple).

Informations diverses

■ Lille III

Le C.F.M.I. de l'Université de Lille III recrute pour l'année 1990-91 des musiciens désirant suivre une formation pédagogique et musicale de 2 ans. Celle-ci sera sanctionnée par le Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant à l'école élémentaire et pré-élémentaire. Tests les 25 et 26 juin à 9 h.

Université de Lille III – B.P. 149 – 59653 Villeneuve d'Ascq.

■ Concours International de composition d'opéras d'enfants.

Depuis 7 ans, la Délégation départementale à la musique et à la danse organise les Rencontres de chorales d'enfants. Cette manifestation se veut une initiation musicale pour les plus jeunes, une pratique renforcée du chant pour les aînés. Le genre de l'opéra est apparu le mieux adapté en ce qu'il concerne non seulement la formation de l'oreille, mais aussi celle de la voix, la tactique d'ensemble, l'apprentissage de la scène, etc... Il est donc indispensable d'alimenter ce répertoire. Le département des Alpes-Maritimes se propose de récompenser par le prix du Conseil général les meilleures œuvres.

Ce concours est ouvert aux compositeurs de toute nationalité.

Inscriptions closes le 1er octobre 1990. L'œuvre devra parvenir à la D.D.M. des Alpes Maritimes pour le **1er mars 1991.**

Bulletin d'inscription et règlement auprès de : Délégation départementale à la musique et à la danse. 1 rue Maurice Jaubert, 06000 Nice.

■ Première Bourse Musicale Hennessy-Mozart

La première "Bourse Musicale Hennessy-Mozart" a été remise le 10 mai dans les salons de la Présidence du Sénat au jeune pianiste Vincent Leterme par Monsieur Alain de Pracomtal, Président de la société Hennessy, en présence de Monsieur Alain Poher, Président du Sénat, de Monsieur Jean-Philippe Lecat, Président des Amis de Mozart, de Monsieur Paul Badura-Skoda, Président du jury et membre du jury.

Ce jeune pianiste de 26 ans, a commencé ses études musicales au C.N.R. d'Angers où il a obtenu le Premier prix. Il a ensuite reçu un diplôme d'exécution 1er nommé à l'Ecole Normale de Musique de Paris ainsi que le Premier prix de piano (classe de Gabriel Tacchino) et de musique de chambre (classe de Jean Mouillère) au C.N.S.M. de Paris. Il a été lauréat de la fondation Cziffra en duo violoncelle-piano.

L'association des "Amis de Mozart" organisera pour lui un concert de présentation au public et à la presse, le mardi 20 novembre 1990 à Paris.

Le Président du jury, Paul Badura-Skoda, a offert aux deux autres finalistes une bourse d'encouragement de 10 000 francs en raison de la qualité exceptionnelle de leur prestation.

■ Rencontres Internationales de Piano en Côte Basque

Pour la troisième année consécutive, celles-ci se dérouleront du 29 juin au 11 juillet sous la direction de Catherine Collard.

Neuf pianistes de renommée internationale participeront à cette manifestation à Ciboure, Guethary, St Jean de Luz. Un stage intensif de 10 jours et des cours d'interprétation permettront à de jeunes espoirs d'affirmer leur talent. Hébergement et stage gratuits.

Renseignements : Odile Crespy, 14 chemin de Gurutzetta, 64500 Ciboure.

■ Troisième Académie de Musique de Chambre à Marseille

L'Association Musicale "La Note Envolée" organise du 15 août au 30 août prochain à Martigues un stage de musique de chambre sous la direction de Brigitte Coissard et Jean-Michel Cassini.

Informations sur le stage, les concerts, etc. : 5, boulevard du Planier, 13015 Marseille.

■ Rimes et Accords, Connaissance de la Musique d'Inspiration Protestante

Une nouvelle association, *Rimes et Accords, Connaissance de la Musique d'Inspiration Protestante*, vient de se créer.

Elle a pour but de présenter et faire apprécier par des sorties-concerts, des dîners-concerts, des publications et un serveur Minitel, les œuvres de divers compositeurs de Bach à Honegger en passant par Mendelssohn, Brahms et bien d'autres.

Rimes et Accords vous propose de rejoindre son groupe amical en participant à sa sortie-concert du 21 juin 1990.

Vous aurez la chance de bénéficier des commentaires de la grande musicologue **Edith Weber**, professeur à la Sorbonne et d'assister au concert exceptionnel de chant choral (*Palestrina, Monterverdi, Brahms, Poulenc, Britten)* donné par le chœur Accentus dirigé par Laurence Equilbey à la Sainte Chapelle.

Rendez-vous : café le Soleil d'Or, 15 boulevard du Palais à Paris (4ème). La présentation du concert aura lieu dans ce café.

Rimes et Accords. 205, bd Vincent Auriol, 75013 Paris.

■ **8[e] Festival Chopin à Paris**

Orangerie du Parc de Bagatelle, du 28 juin au 15 juillet 1990. Trois concerts aux chandelles, six concerts en week-end.

Renseignements : Trianon de Bagatelle (Bois de Boulogne) ou 17 quai de Stalingrad 92100 Boulogne-Billancourt.

■ **Nice Flûte Symposium** (12 au 15 juillet 1990).

Sous la direction artistique d'Alain Marion, les plus grands flûtistes viendront animer conférences, concerts, cours de technique et d'interprétation ouverts aux instrumentistes de tous niveaux.

Renseignements et inscription : Nice Acropolis, 1 Esplanade Kennedy, 06058 Nice Cedex France.

■ **Session de Musique liturgique d'Epinal**

Du 19 au 26 août. Pour enfants, jeunes et adultes.

Organistes, choristes, chefs de chœur, animateurs. Chant choral, pose de la voix, lecture musicale, direction chorale. Orgue : sans pédalier et avec pédalier : cours individuels. Cours d'interprétation à l'orgue avec Daniel Maurer, cours d'improvisation à l'orgue avec Pierre Doury, cours d'harmonie au clavier, avec Pierre Doury.

Autres activités : visite des orgues de la région, soirée à la manufacture Dargassis-Gonzalez à Rambervillers : 1750-1990, 240 ans de facture d'orgue vosgienne. Autour de l'orgue et sa mécanique, avec un facteur : petites réparations, réglages, dépannage, accord qu'un organiste peut savoir faire lui-même.

Renseignements : Revue Musique Sacrée – L'organiste, 16 place de l'Eglise, 88000 Longchamp.

■ **Festival du Comminges**

Du 14 juillet au 8 septembre. Le programme de la saison 1990 est composé de quatre cycles : Musique ancienne, Chant, Musique de chambre, Orgue. L'Académie Internationale de Musique reçoit les professeurs les plus prestigieux.

Renseignements : Festival du Comminges – 31260 Mazères sur Salat.

■ **Institut National de l'Audiovisuel**

"La musique française des origines à nos jours". Les Disques ADES et l'I.N.A. se sont associés pour éditer en 4 disques compacts accompagnés d'un ouvrage de 160 pages (français-anglais) écrit par Michel Philippot, cette histoire de la musique française qui couvre sous forme d'œuvres complètes, de mouvements d'œuvre ou de fragments, la musique de Pérotin à Boulez.

I.N.A. : 4, avenue de l'Europe, 94366 Bry-sur-Marne cedex.

■ **Versailles**

La Maîtrise recrute des enfants de 7 à 10 ans. Rentrée en septembre sous la direction de Monsieur Michel Gervais.

■ **Abbaye Royale de Fontevraud**

Stage de chant grégorien du jeudi 12 au lundi 23 juillet sous la direction de Dom Louis Le Feuvre.

■ **La Ciotat**

Stage international du 15 au 29 juillet de pratique instrumentale – musique de chambre – analyses et commentaires d'œuvres musicales – chorale.

Renseignements : "Musique en Vacances", A.M.E.I., Quartier de la Chilière, Chemin d'Aubagne, Ceyreste, 13600 La Ciotat.

■ **Le Havre**

1[er] Festival international de création de musique à vent.

Du 2 au 14 juillet près de 300 concerts auront lieu dans le cadre "Coups de Vents".

Direction : Philippe Lenglet. B.P. 5045 – F 76071 Le Havre cedex.

PREMIER CONCOURS HENRI SAUGUET

C'est dans la ville de Martigues (dont le Conservatoire porte le nom) que se sont déroulées les épreuves du Premier Concours (triennal) de chant placé sous l'égide des "Amitiés Musiciennes – Henri Sauguet".

Seulement trois candidats (sur les 46 inscrits) ont été retenus pour la finale. Ils devaient, comme pour les éliminatoires, interpréter de la musique française du XX[e] siècle, répondant au souhait de promouvoir l'œuvre d'Henri Sauguet et tout un répertoire de compositeurs trop souvent oubliés dans les concerts.

Valérie Millot a obtenu, à l'unanimité, le Premier Prix. La belle voix de soprano de cette jeune artiste a fait preuve, en plus de son niveau technique, d'une présence et d'une assurance qui l'ont imposée d'emblée à un public conquis par son aisance.

Christophe Mortagne – 2[e] Prix – baryton martin a fort séduit par un ensemble de qualités rares chez un jeune chanteur. Il joint à un timbre plein de charme un sens de l'interprétation et une excellente diction.

Pierre Bergé, président du Concours a proclamé les résultats et remis aux heureux candidats les prix importants qui les aideront à l'orée d'une carrière, sans aucun doute, brillante et méritée.

Cette manifestation s'est enrichie par deux concerts réunissant les noms de Billy Eidi, Daniel Florens, Devy Erlih, le guitariste Alain Prévost, le duo Philippe Corre-Edouard Exerjean, qui ont accompagné les œuvres d'Henri Sauguet de merveilleuses pages de Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Taillefere, Pierre Ancelin, complétant avec bonheur ces journées de musique française du XX[e] siècle souriante et toute ensoleillée.

Pierrette Mari

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1989-1990
Numéros 361 à 370 - Octobre 1989 à Juillet 1990

ANALYSES MUSICALES

BIBLIOGRAPHIE

PRATIQUE ILLICITE DE LA PHOTOCOPIE

Maurice GEVAUDAN, Président de la Fédération Nationale des Ecoles et Conservatoires de Musique (FNUCMU)

et François LEDUC, Président de la Société des Editeurs de Musique (SEM)

ont signé dans le cadre du dernier MUSICORA, un accord visant à réduire et à limiter la pratique illicite de la photocopie de la musique imprimée.

Au cours des dernières années, l'utilisation frauduleuse et abusive de ce type de reproduction a pris, dans les établissements d'enseignement de la musique, des proportions telles que les intérêts respectifs des auteurs, des éditeurs, des utilisateurs se sont trouvés compromis.

Le risque judiciaire incontestable encouru par les utilisateurs et le préjudice de rémunération subi par les auteurs et leurs éditeurs ont fait apparaître aux parties la nécessité de trouver une solution de nature à améliorer cette situation.

Loin de libéraliser la photocopie en nombre illimité, les parties – SEM et FNUCMU – se sont entendues sur les dispositions suivantes :

Chaque établissement d'enseignement musical spécialisé doit signer avec la SEM, un contrat au terme duquel :

1/ L'établissement est autorisé à effectuer ou utiliser 20 photocopies d'extraits d'œuvres par an et par élève, à l'exclusion des morceaux d'examen et concours pour lesquels toute photocopie reste strictement interdite.

Ainsi la 21e photocopie par élève et par an constituerait-elle une contrefaçon réprimée par le code pénal.

2/ L'établissement s'engage à rémunérer la SEM de façon forfaitaire sur cette base.

3/ L'établissement s'engage à apporter son concours aux opérations de contrôle et de vérification.

Ces dispositions sont applicables dès la rentrée scolaire 1990/91.

Contact et information :

FNUCMU

34, boulevard Gambetta, 92130 Issy-les-Moulineaux, tél. 45 54 73 56

SEM

175, rue Saint Honoré, 75040 Paris cedex 01, tél. 42 96 89 11.

L'EDUCATION MUSICALE

Revue Mensuelle

publie dans chaque numéro

- des analyses d'œuvres musicales de toutes époques
- des Etudes sur les Instruments, sur l'histoire de la musique
- des expériences pédagogiques
- des épreuves d'Examens et Concours
- des Avis de Concours

ainsi que Bibliographie - Discographie et toutes informations concernant l'enseignement musical.

Administration : *23, rue Bénard, 75014 PARIS - 45.42.34.07*





l'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07
C.C.P. Nº 990469 C PARIS

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ______________ Prénoms ______________
Profession ______________ Adresse complète ______________
______________ Code postal ______________ Ville ______________
Pays ______________

Je soussigné,
souscris un abonnement

			DOM-TOM Étranger**
SIMPLE	☐ 10 numéros Éducation Musicale	260 F	310 F
COUPLÉ	☐ avec 5 iconographies	285 F	350 F
Suppl. baccalauréat	☐ année 1990 (l'exemplaire)	70 F*	85 F
Cassette baccalauréat	☐ année 1990	82 F	90 F
Disque baccalauréat	☐ année 1990	85 F	95 F
Annuaire pour la Musique	☐ année 1990 (l'exemplaire)	40 F	45 F
Abonnement de soutien ☐ **Avion	☐ comprenant l'iconographie, (le fascicule baccalauréat et l'annuaire)	450 F	600 F

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)

☐ Par mandat en francs français
Date ______________ Signature

* Dont 10 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.
** PAR AVION : ajouter 100 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH	
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M.	nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois	nos 302/303
Cantate no 4	no 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u.	nos 319/320
Petit Prélude en Do M.	nos 319/320
Passacaille en Ut m.	nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur	nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins	no 351
2e Concerto Brandebourgeois	no 355
L.V. BEETHOVEN	
Quatuor à cordes no 17 op. 33	no 311
La Symphonie Pastorale	no 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement)	nos 329/330
B. BARTOK	
Quatuor no 4	no 341
G. BIZET	
L'Arlésienne (suite no 1)	no 352
H. BERLIOZ	
Harold en Italie	no 326
A. CAPLET	
Conte fantastique	no 352
J. CASTEREDE	
Sonate alto-piano	no 345
M.A. CHARPENTIER	
Dies Irae	no 345
Miserere	no 346
E. CHAUSSON	
Symphonie en Si bémol	nos 336/337
F. CHOPIN	
Polonaise en La M. opus 40 no 1	no 297
Polonaise no 5 "L'Héroïque"	no 295
Cl. DEBUSSY ET G. FAURE	
Mandoline	no 308
M. DE FALLA	
Nuits dans les Jardins d'Espagne	no 315
C. FRANCK	
Sonate piano, violon	Voir no 322
J. GILLES	
Requiem	nos 349/50
E. GRIEG	
Danses norvégiennes	no 344
G.F. HAENDEL	
Le Messie (extrait)	no 303
Water music	no 323
HAYDN	
Symphonie no 102	no 304
Quatuor l'Empereur	no 342
B. JOLAS	
Stances	nos 349/50
A. JOLIVET	
Mana	no 347
M. LANDOWSKI	
Symphonie Jean de la Peur	no 305
F. LISZT	
Mazeppa	nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage	nos 333 à 348
F. MENDELSSOHN	
Symphonie no 4 en La M.	no 307
M. MOUSSORGSKY	
Tableaux d'une exposition	no 332
W. MOZART	
Sérénade en Sol M.	no 342
G. PIERNE	
Cydalise (1re suite d'orchestre)	nos 348-349/50
S. PROKOFIEV	
Lieutenant Kijé	no 302
Cendrillon	no 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur	no 308
H. PURCELL	
Didon et Enée (Acte III)	Voir no 322
M. RAVEL	
Sonatine pour piano, Jeux d'eau	no 301
Contes de ma mère l'Oye	no 324
Daphnis et Chloé	no 343
Concerto en sol M.	no 342
G. ROSSINI	
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville)	no 314
A. ROUSSEL	
Sinfonietta	no 347
C. SAINT SAENS	
Concerto pour violoncelle op. 33	no 332
La Danse macabre	no 338
E. SATIE	
Parade	Voir no 322
Fr. SCHUBERT	
Quatuor à cordes en Ré M.	no 306
La Mort et la jeune fille	no 328
R. SCHUMANN	
Scènes d'enfants op. 15	no 317
Manfred	no 321
H. SCHUTZ	
Cantionae Sacrae	no 322
I. STRAVINSKY	
Pétrouchka	no 338
A. SZYMANOWSKI	
Masques	nos 339/340
L. VIERNE	
3e Symphonie pour orgue op. 28	nos 339/340
R. WAGNER	
Siegfried Idyll	no 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture	no 346
C.M. Von WEBER	
L'Invitation à la valse	no 333
Y. XENAKIS	
Nuits	nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite) **M. FALLA** - 7 chansons populaires **O. MESSIAEN** - Les oiseaux exotiques	no 292
W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes **G. VERDI** - Extrait de "Otello" **A. JOLIVET** - Second concerto pour trompette et orchestre	no 302
J.S. BACH - Cantate no 106 : Actus Tragicus **F. POULENC** - Sonate pour flûte et piano **Ch. PENDERECKI** - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima	no 312
PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) **FRANCK** - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements **SATIE** - Parade (Ed. Salabert)	no 322
J.S. BACH - Magnificat **F. LISZT** - Sonate en si mineur **E. VARESE** - Ionisation	no 332
Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur" op. 76, no 3 **Gustav MAHLER** - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder" **Maurice RAVEL** - Concerto en Sol	no 342
PERGOLESE - Stabat Mater **BEETHOVEN** - Sonate opus 109 **XENAKIS** - Nuits	no 352

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

No spécial "Révolution Française" :
no 357 - Prix 50 F.

Baccalauréat 1990 : Prix 60 F

A. Berg - Concerto à la mémoire d'un ange
M. Ravel - Don Quichotte à Dulcinée
M. de Falla - Nuits dans les jardins d'Espagne

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

Annuaire de la Musique : Adresses des Services Ministériels, des Conservatoires et Ecoles de Musique, des Universités, des Editeurs, des Associations, Fédérations, Syndicats... etc. 30 F + 10 F d'expédition

BAC 1990 : 60 F + 10 F de port - Disque du Bac : 72 F + 15 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 10 F d'expédition.


HENRI
SELMER
PARIS
MADE in FRANCE
SERIES
10S
HENRI
SELMER
PARIS
H. SELMER & Cie
instruments de musique
18, rue de la fontaine au roi
75011 Paris France